Corin Braga

10 studii de arhetipologie

Ediţia a II-a, revizuită şi adăugită

Ilustraţia copertei:

Lawrence Alma-Tadema, *Găsirea lui Moise*, 1902

Text Coperta IV

Acest volum îşi propune să definească arhetipologia ca metodă comparatistă. De-a lungul timpului, conceptul de arhetip a primit trei mari accepţiuni: metafizică (arhetipurile ca esenţe ontologice obiective), antropologică (arhetipurile ca matrici ale psihicului uman) şi culturală (arhetipurile ca invarianţi, *topoi*, ai anumitor culturi şi curente). Dacă literatura comparată se identifică celei de-a treia variante, cercetând temele şi figurile recurente ale literaturii universale, prin celelalte două accepţiuni ea intră în conjuncţie cu istoria religiilor şi a sistemelor metafizice, cu mitocritica şi mitanaliza, pe de o parte, şi cu psihologia abisală, psihanaliza şi psihocritica, de cealaltă. Folosind un asemenea instrument complex, cu trei ”vârfuri”, studiile din acest volum analizează câteva mituri de mare circulaţie: Oedip, visul, dublul, copilul divin, omul fără însuşiri, androginul, hermafroditul, femeia evanescentă etc.

Arhetipologia ca metodă comparatistă

Schiţată ca disciplină în căutările lui Goethe asupra "fenomenelor originare" ale unei *Weltliteratur*, literatura comparată a fost modelată ca ştiinţă de către pozitivismul veacului al XIX-lea. Marii ei teoreticieni, de la Joseph Texte la Paul Van Tieghem şi Fernand Baldensperger, erau interesaţi de studiul sistematic al influenţelor şi relaţiilor, al căilor şi canalelor de comunicare între scriitori, mişcări şi curente. Scopul lor era de a strânge toate informaţiile necesare pentru a ridica harta istorică şi geografică a migraţiilor temelor şi formelor literare. Or, declinul mentalităţii pozitive a lăsat literatura comparată într-o profundă criză hermeneutică şi identitară, enunţată de René Wellek în anii '50. Procedura "ştiinţifică" este resimţită tot mai acut ca vetustă, obiectivul empiric-informaţional a devenit tot mai nesatisfăcător. În aceste condiţii, este nevoie de o nouă metodă care să ofere demersului comparatist o raţiune suficientă şi un instrument eficient. Una din alternativele cele mai bogate în posibilităţi este ceea ce am putea numi pe scurt "arhetipologia".

Etimologic, termenul "arhetip" se compune din "αρχη" (început, punct de plecare, principiu, substanţă primă) şi din "τυπος" (formă, figură, tip, model). Arhetipul desemnează aşadar tiparele (atât în ordine cronologică, cât şi logică) unor serii de fenomene. El vine să răspundă unei întrebări de ordin cognitiv, ce se regăseşte şi în demersul comparatist: ce sunt şi cum funcţionează elementele invariante ce apar în viziunea noastră despre lume? Conceptul încapsulează trei răspunsuri diferite la această întrebare, stratificate de-a lungul unei istorii ce se întinde pe mai mult de două milenii. Pentru a-i conferi conceptului aplicabilitate hermeneutică, trebuie delimitate aceste accepţii divergente, fiindcă, altfel, prin suprapunere, ele produc o inflaţie de sens.

Astfel, de-a lungul timpului, invarianţii arhetipali ce structurează reprezentările noastre asupra realităţii au primit trei tipuri de explicaţii, după natura lor: metafizică (ontologică), psihologică (antropologică) şi culturală. Fiecare din aceste accepţiuni au fost folosite, în epoci

şi în contexte culturale diferite, drept instrumente în analiza textelor religioase, filosofice sau literare.

1. Arhetipul metafizic

În accepţia metafizică, arhetipul este o esenţă (οὐσία) ontologică. Deşi intră în relaţie cu categoriile raţiunii (”νοητὰ”), arhetipul nu poate fi redus la o existenţă subiectivă, el este funciar o prezenţă obiectivă, de dincolo de fiinţa umană. După locul (”τόπος”) subzistenţei lor, arhetipurile ontologice au fost concepute în două moduri: 1.1. ca esenţe transcendente; 1.2. ca esenţe imanente lumii.

1.1. Ideea transcendenţei arhetipurilor, plasate într-un ”ὑπερουράνιος τόπος”, este specifică tradiţiei platoniciene. În *Timaios*, Platon vorbeşte de ”εἰδη”, esenţe eterne şi indivizibile, care au o natură inteligibilă şi imaterială şi subzistă în afara lumii fenomenale. Toate lucrurile sensibile (”αἰσθήτα”), supuse timpului şi distrugerii, sunt fabricate de către Demiurg (”δημιουργόσ”) din materia amorfă după modelul acestor ”εἰδη”. Lumea terestră este o imagine (”εἴδωλον”), o copie (”εἰκών”) a lumii esenţelor. Fiecare clasă de creaturi, naturale sau artificiale, are o paradigmă, un ”εἶδος”, ce garantează unitatea în sânul multiplicităţii.

Tradiţia iudeo-creştină a preluat ideea transcendenţei arhetipurilor. În *De opificio mundi*, Filon din Alexandria reuneşte în noţiunea de ”ἀρχέτυπον” conceptele platoniciene de ”εἶδος” (esenţă transcendentă) şi ”ἰδέα” (esenţă inteligibilă): arhetipurile sunt ideile lui Dumnezeu (”νοήσεις θεοῦ”). Cum gândirea divină este identică Logosului creator, ideile lui Dumnezeu nu sunt altceva decât prototipurile tuturor speciilor create în cursul Facerii. Adam şi Eva sunt arhetipurile rasei umane, plăsmuite ca făpturi perfecte de Dumnezeu însuşi; din acest cuplu derivă, după cădere, prin înmulţire (procreaţie), umanitatea care populează

pământul. În continuare, conceptul de "arhetipuri imateriale" (*principales formae*, *rationes rerum* etc.) ce alcătuiesc intelectul divin (*quae divina intelligentia continentur*) se regăseşte în patristica creştină, la Irineu, Augustin, Pseudo Dionisie Areopagitul şi alţii.

Accepţia arhetipului ca esenţă suprafenomenală va reveni la toţi filosofii şi metafizicienii care acordă prioritate ontologică unui principiu transcendent (Dumnezeu, Pleroma gnostică, Unul la Plotin, Voinţa la Schopenhauer), din care derivă, prin creaţie, emanaţie, decădere, evoluţie dialectică etc., trecând prin matricea ideilor, lumea fenomenală.

1.2. Ideea imanenţei arhetipurilor caracterizează tradiţia aristotelică. În *Metafizica*, Aristotel a supus unei critici aprofundate concepţia platoniciană a subzistenţei separate a "εἰδη". Pentru el, arhetipurile sunt cauzele formale ale lucrurilor, sunt formele ("μορφή") care configurează materia ("ὕλη"), sunt energia ("ἐντελέχεια") care, prin actualizare, dă naştere fenomenelor concrete. "Eἰδη" nu pot fi separate de substanţa completă şi sunt deci imanente lumii.

Ideea de arhetip imanent este prezentă şi în conceptul stoic de raţiune seminală ("λόγος σπερματικος"). *Logoi* sunt seminţele paradigmatice şi indestructibile a tot ceea ce există, sunt într-un fel rezerva de informaţii şi codul genetic care structurează materia. Teoria modernă a cromozomilor se întâlneşte parţial (pe suprafaţa biologiei) cu această viziune pe care stoicii o generalizau la toate regnurile, organice şi anorganice. Din stoicism, *logos spermatikos* a fost preluat atât de tradiţia creştină (acelaşi Augustin, spre exemplu), cât şi de gândirea ocultă (*arké*, la alchimiştii Basile Valentin şi Van Helmont, *fenomen originar*, la Goethe).

Accepţiunea metafizică a arhetipului domină în interpretările teologice şi filosofice ale textelor literare. Dacă "εἰδη" sunt esenţele ontologice originare, literature şi arta, care nu sunt decât o copie a copiei (un "εἰδωλον" al lumii fenomenale, care nu este la rândul lui decât un "εἰδωλον" al lumii numenale, după Platon), va fi o palidă reflecţie a acestor esenţe. Campionii acestui mod de interpretare sunt scoliaştii antichităţii târzii, majoritatea de

formaţie neopitagoreică şi neoplatonicianã alegorizantă. Pentru a conferi autoritate propriilor sisteme, ei îşi revendicau ca predecesori marile nume ale tradiţiei, în special pe Homer. Revizitând epopeile homerice, ei încercau să identifice în imaginile poetice propriile lor concepte filosofice şi teologice. Printr-o interpretare alegorică, filosofii ionieni şi cei stoici vedeau în zei personificările principiilor materiale (”ἀρχαί”) ale lumii. Zeus şi Hera făcând dragoste pe muntele Ida (cf. *Iliada*) reprezentau pentru ei sfera focului şi sfera aerului care se întâlnesc la limita dintre lumea astrală şi lumea terestră. Pentru neopitagoreici, aventurile lui Ulise pe mare în căutarea drumului către Ithaca (cf. *Odiseea*) descriu într-o manieră alegorică peripeţiile sufletului astral, care, întrupat, trebuie să rătăcească prin lumea sublunară până când regăseşte, prin moarte, calea de acces la lumea superioară.

Hermeneutica “alegorizantă” urmăreşte aşadar să reconstituie modelele originare copiate de artă, să descopere arhetipurile metafizice care stau în spatele imaginilor plastice ale poeziei. Interpretul îşi propune să pătrundă, prin demersul critic, până la reţeaua de ”εἰδη” ce alcătuiesc structura de profunzime a realităţii. Pentru critica modernă, o asemenea hermeneutică este radical falsă, deoarece introduce criterii non-estetice în analiza operei de artă. Imaginile şi ideile poetice îşi pierd autonomia şi sunt obligate să se subordoneze unor viziuni teologice, filosofice sau ştiinţifice. Două mari atacuri au slăbit poziţia interpretărilor care fac trimitere la lumea exterioară: critica fenomenologică şi critica postmodernă. Prima a “pus între paranteze” raportările la realitate, cea de-a doua a deconspirat statutul de “text explicativ” al concepţiei metafizice care pretinde să lămurească viziunea artistică. Cele două scenarii, cel metafizic şi cel artistic, nu se află în raport de subordonare, precum tabloul faţă de original, ci sunt două imagini ale lumii echivalente între ele şi aflate în raporturi de omologie. Prin acest “pas înapoi”, se “iese din tablou”, textul teologic sau filosofic apărând ca un discurs paralel textului literar.

Ce rol mai au aşadar arhetipurile literare, după această relativizare care le scuteşte de obligaţia de a da seama de natura ontologică ce s-ar afla în spatele lor? Eliberată de sarcina

filosofică, criticii arhetipale (în accepţiunea metafizică a arhetipului) îi revine rolul de a pune în evidenţă reţeaua de concepte teologice sau filosofice prin care autorul şi cititorii săi interpretau, în epocă sau la date ulterioare, o anumită operă literară. *Divina Comedie*, spre exemplu, a fost predominant citită prin prisma conceptelor scolasticii tomiste; mult mai târziu, René Guénon va citi acelaşi text folosind decupajul conceptual al teosofiei moderne. Critica arhetipală, în varianta "metafizică", serveşte prin urmare la evidenţierea orizontului de concepte pe care se proiectează actul creaţiei în psihologia creatorului, şi actul lecturii în psihologia receptorului.

Uneori, arhetipurile metafizice vizate sunt numite în mod direct de către autor, alteori ele sunt doar sugerate. Un exemplu instructiv în acest sens este *Faustul* lui Goethe. În cadrul unei viziuni asupra lumii mai degrabă hermetice decât creştine, Goethe, presat de Schiller să dea o semnificaţie alegorică operei sale, aduce în scenă personaje numite explicit Dumnezeu, diavolul, Duhul pământului (*Erdgeist*), duhurile elementelor, homunculus, adică figurile tutelare ale creştinismului, ale filosofiei oculte, ale alchimiei. Alte personaje ale poemului sunt construite pe un fundament arhetipal mai puţin explicit, dar nu mai puţin eficace. Folosind un cod de lectură teologal, putem întrevedea în figura Margaretei arhetipul gnostic al îngerului care decade din cauza dorinţei carnale, induse de diavol; în figura lui Valentin, arhetipul arhanghelului militar care, în maniera sfântului Gheorghe, se opune diavolului; iar în figura mamei Margaretei, arhetipul Sfintei Fecioare, simbolul iubirii caste opuse erosului sexual. Sau, folosind un cod de lectură filosofic, elaborat de Goethe însuşi, pot fi întrezărite în palimpsest în figura lui Faust conceptul goethean de *daimonion*, în figurile Margaretei şi Elenei conceptul de *etern feminin*, în Mume conceptul de *fenomene originare*.

2. Arhetipul psihologic

Cea de-a două accepţiune a conceptului, cea psihologică, neagă realitatea obiectivă a arhetipului, reducându-l la o dimensiune subiectivă. Arhetipurile nu sunt nişte *realia*, ci nişte *nomina*, categorii ale reprezentării mentale. Ordinea pe care o percepem în afara noastră nu este garantată de o reţea de "εἰδη", ci este mai degrabă rezultatul unei activităţi ordonatoare ai cărei algoritmi se află în facultatea noastră cognitivă. Arhetipul încetează să mai fie de resortul ontologiei, căzând sub jurisdicţia antropologiei. În funcţie de nivelul topic în care sunt amplasate în aparatul psihic, arhetipul a fost definit în două feluri: 21. ca instanţă conştientă; 2.2. ca instanţă inconştientă.

2.1. Plasarea arhetipurilor la nivelul gândirii conştiente aparţine perioadelor de dinaintea romantismului, perioade în care nu fusese încă elaborat conceptul de suflet inconştient, ca opus unui spirit raţional. Mutaţia de pe ontologie pe psihologie este prefigurată de polemica asupra *universaliilor* dintre realişti şi nominalişti şi de filosofia neoplatonică a Renaşterii. Marsilio Ficino, în *Theologia Platonica*, arată că arhetipurile imanente spiritului divin (*exempla rerum in mente divina*) sunt imprimate în spiritul uman ca nişte tipare (*formulae innatae*) ce fac posibilă cunoaşterea. Descartes păstrează încă în psihologia sa ideea de "lumini divine" ce influenţează direct facultatea raţională, dar la empiriştii englezi şi apoi la Kant, polul divin dispare din ecuaţie, invarianţii fiind distribuiţi exclusiv facultăţii cognitive umane. După Hume, legile naturii pot fi reduse la legile percepţiei. Interogându-se asupra posibilităţii metafizicii şi a cunoaşterii umane în general, Kant a elaborat teoria *categoriilor apriorice* ale sensibilităţii şi ale raţiunii, care ne organizează percepţia senzorială şi cunoaşterea intelectuală. În calitate de constante, arhetipurile nu mai rezidă în lucrul-în-sine, ci în subiectul care aprehendează lucrul-în-sine. Neokantienii au dezvoltat criticismul kantian, urmărind rolul jucat de categoriile apriorice în elaborarea fiecărui tip de cogniţie, lingvistică, mitică, ştiinţifică, artistică etc. Ernst Cassirer, spre exemplu, se apleacă asupra *formelor simbolice* ale gândirii umane, care, asemeni un mediu de refracţie, modifică cu un unghi precis de deformare informaţiile ce ne vin de la obiectele exterioare.

2.2. După descoperirea şi teoretizarea de către romantici a topografiei etajate a minţii umane, arhetipurile au început să fie plasate în aparatul psihic inconştient. Ideea capătă rigoare ştiinţifică o dată cu psihanaliza freudiană, iar termenul de arhetip devine o noţiune cheie în sistemul lui C. G. Jung. Pe măsură ce s-a îndepărtat de Freud, elaborând conceptul de inconştient colectiv, psihiatrul elveţian a utilizat succesiv termenii de *imagini primordiale*, de *dominante non-personale* sau *puncte nodale* ale psihicului şi, în sfârşit, de arhetipuri. Arhetipurile sunt, în concepţia jungiană, tiparele structurante ale vieţii psihice. Modele inconştiente moştenite genetic, arhetipurile organizează viaţa mentală în aceeaşi manieră în care instinctele organizează viaţa somatică. Cu toate că ideea unui inconştient colectiv a fost unul din punctele ce au dus la ruptura lui Jung de mişcarea psihanalitică, Freud însuşi a sfârşit prin a accepta existenţa unor *fantasme originare* (patrimoniu ce se transmite pe cale filogenetică). Psihanaliştii din şcoala kleiniană, Isaacs şi Bion spre exemplu, vorbesc şi ei de *fantasme inconştiente* şi de *preconcepţii*, structuri mentale latente care sunt actualizate prin experienţa de viaţă. Influenţat la rândul său de Jung, Lucian Blaga teoretizează *categoriile abisale* ale cunoaşterii, care servesc drept mediator între adevărul absolut şi imaginea acestuia în conştiinţa umană. Asemeni unui filtru negativ, aceste categorii constituie o *censură transcendentă*, care înlocuieşte aprehensiunea directă a *misterului* (în postura de lucru-în-sine kantian) cu o aprehensiune indirectă, metaforică.

Dacă umanitatea în întregul ei participă la acelaşi fond de reprezentări şi scheme imaginare, înseamnă că producţiile mitologice, religioase, artistice şi filosofice sunt tot atâţia factori revelatori ai structurii de profunzime a psihicului uman. Jung crede că marile mituri au fost create de aezii primitivi într-o stare de *scădere a nivelului mental*, de cădere a cenzurilor conştiente, stare ce permite constelarea arhetipurilor colective. Toate operele în care artistul reuşeşte să surprindă intuiţii abisale exercită o putere de fascinaţie *numinoasă*.

În accepţiunea psihologică, arhetipul serveşte aşadar la punerea în relief a mecanismelor liminare ale creaţiei. Identificarea arhetipurilor metafizice dintr-o operă presupune a

topografia orizontul de concepte teoretice prin care artistul îşi organizează viziunea; identificarea arhetipurilor psihologice presupune studierea ritmurilor organice şi a fantasmelor inconştiente care conduc pana artistului, de multe ori fără ştirea sau împotriva voinţei sale. Din acest punct de vedere, în personajele din *Faust* se întrevăd atât idei metafizice, cât şi arhetipuri psihologice. Goethe îşi proiectează în creaturi atât conceptele teoretice cât şi complexele autonome. Operele concepute în acest fel au o dimensiune abisală şi ne apar ca nişte uriaşe scene ale sufletului artistului, pe care acesta îşi distribuie diferitele voci sau personalităţi interioare, clivate şi proiectate în personaje, într-un adevărat joc de roluri. Într-o lectură arhetipală (ân accepţiunea psihologică), doctorul Faust este o personificare a *ego*-ului conştient, care, din cauza unei inflaţii a raţiunii, intră în stare de criză şi este luat în posesie de către *umbră*, personificată de Mefisto. Pe măsură ce demonia se răsfrânge asupra altor regiuni ale psihicului, ea sfârşeşte prin a atinge un alt arhetip, *anima*, personificată de Margareta. Căderii Margaretei către o sexualitate desublimată i se opun figuri ce reprezintă interdicţia regresiei, personificări ale *imago*-ului fratern şi al celui matern. Faust este salvat de la damnare prin hierogamia cu principiul feminin (Elena, Margareta), pe aceeaşi schemă după care individuaţia, în sens jungian, se obţine prin conjuncţia *ego*-ului cu *anima*. Dumnezeul lui Faust, pe care Goethe îl imaginează într-o manieră mai degrabă hermetică decât creştină (ţinând cont de faptul că diavolul nu este adversarul, ci complementul său), trimite la *sinele* jungian, arhetipul totalităţii psihice, supraordonat atât *ego*-ului cât şi *umbrei*. Împlinirea finală a lui Faust, văzută ca o divinizare, este confirmată de apariţia copilului divin (Euphorion, Faust însuşi în corul copiilor angelici). În sfârşit, figurile insesizabile ale Mumelor par a fi o vizualizare intuitivă a arhetipurilor psihice în sine, instanţe nereprezentabile, deoarece nu sunt nişte imagini, ci nişte generatoare de imagini.

Arhetipologia în varianta antropologică a inspirat câteva din demersurile hermeneutice cele mai importante ale secolului nostru. În domeniul mitologiei şi al istoriei religiilor, pentru care C. G. Jung însuşi a oferit o cheie de interpretare psihologică, poate fi citat Carl Kerényi.

După fericita sa întâlnire cu psihiatrul elveţian, mitologul a început să decupeze portretele *eidetice* ale mai multor personaje divine din religia greacă: Zeus şi Hera, imagini arhetipale ale Tatălui şi Mamei, Prometeu ("imagine arhetipală a existenţei umane"), Dionysos ("imagine arhetipală a vieţii indestructibile"), Demeter şi Persefona ("imagini arhetipale ale Mamei şi Fiicei"). Un alt decupaj arhetipal, care vizează cu precădere imaginaţia artistică, este cel al lui Gaston Bachelard. După ce a explorat condiţiile spiritului ştiinţific şi interferenţele acestuia cu gândirea în imagini, filosoful francez s-a dedicat unei psihanalize extensive a elementelor materiale aristotelice, în calitate de categorii apriorice ale percepţiei şi imaginaţiei. De la filosofii ionieni până în zilele noastre, Focul, Apa, Aerul şi Pământul au constituit un fel de grilă perceptivă care provoacă în mod invariabil constelarea aceluiaşi limbaj de simboluri. În aceeaşi tradiţie "criticistă", Gilbert Durand delimitează şi el *structurile antropologice* ale imaginarului, adică regimurile, schemele şi reţelele de simboluri ce se regăsesc în mod constant în viziunile mitice şi artistice.

O variantă a arhetipologiei antropologice, ce tinde să depăşească accepţiunea psihologică către cea de-a treia accepţiune a arhetipului, este morfologia culturală, elaborată la începutul acestui secol. Pornind de la dihotomia nietzscheeană "apolinic / dionysiac", morfologi precum Leo Frobenius (care a studiat civilizaţiile africane prin comparaţie cu cea europeană), Oswald Spengler (care a elaborat arborele genealogic al culturilor mondiale), Wilhelm Wörringer (care a diferenţiat culturile "abstracte" de culturile "intropatice"), Henrich Wölfflin (care a contrastat Renaşterea şi Barocul) au lucrat cu invarianţi (în special de natură formală) pentru a alcătui portretele-robot ale câte unui curent sau viziune despre lume. Una dintre cele mai comprehensive tentative în acest sens este cea a lui Lucian Blaga, care şi-a propus să degaje modelul general a ceea ce el numeşte *matricea stilistică abisală*. Filosoful român nu se mulţumeşte doar cu evidenţierea trăsăturilor constante ale unei anumite culturi, el vrea să elaboreze catalogul tuturor invarianţilor şi al valenţelor posibile ale acestora. Categoriile sale apriorice sunt: orizontul spaţial (infinit, boltit, labirintic, geminat,

sferic, ondulat, alveolar), orizontul temporal (timpul-havuz, cascadă, fluviu), accentul axiologic (afirmativ, negativ sau indiferent), atitudinea (anabasică, catabasică, neutră), năzuinţa formativă (individualizantă, tipizantă, stihială). Cu acest instrument de lucru, ce precede hermeneutica fractalică a lui I. P. Culianu, culturile şi religiile pot fi studiate într-un joc combinatoric, fiecare sistem fiind definit prin actualizarea unei anumite configuraţii de valenţe disponibile.

Deşi îşi propune să respecte specificitatea culturilor, morfologia culturală se fondează şi ea pe presupoziţii apriorice. Pe fundalul unei concepţii biologizante, conform căreia culturile se comportă ca nişte organisme, ea tinde să ignore economia internă a texturii de arhetipuri şi să o subordoneze unor factori externi, precum mediul geografic, istoric sau etnic. Cu toate că observaţiile tipologice obţinute în acest fel sunt adeseori valide, morfologia culturală le imprimă o orientare ideologică falsă, transformându-le în argumente pentru o teorie a raselor. Cu alte cuvinte, în ciuda faptului că îşi propune să dea prioritate fenomenului cultural, morfologismul se sprijină pe un apriorism subiectiv, subordonând arhetipurile unui fond etnic, unui inconştient colectiv naţional etc.

Aflată în plină expansiune în prima jumătate a secolului nostru, arhetipologia psihologică sau antropologică a intrat în zilele noastre într-un recul. I se aduc două critici majore. Pe de o parte, i se reproşează că reduce (sau "traduce") limbajul artistic la (sau într-) un alt limbaj, psihologic, psihanalitic, psihoistoric, pierzând în acest fel specificitatea literaturii şi imanenţa analizei. Pe de altă parte, i se reproşează că ar construi un model abstract, care nu există şi nu funcţionează în realitatea efectivă. Ea presupune existenţa unui *homo universalis*, a unui *homo religiosus* sau *poeticus* în afara timpului, constant şi invariabil, autorul unei culturi paradigmatice şi atemporale, faţă de care indivizii concreţi şi culturile date ar fi nişte variante sau actualizări. Or, modelul antropologic total nu poate fi regăsit ca atare în nici una din creaţiile religioase sau artistice concrete. Fiecare operă, fiecare *Weltanschauung*, fiecare cultură are o coerenţă internă care este ignorată atunci când se face

saltul la general-uman. Ceea ce i se reproşează în fond arhetipologiei antropologice este că transportă arhetipul (înţeles ca esenţă parmenidiană imuabilă) din ontologie în psihologie. Atât în variantă metafizică cât şi în variantă metapsihică, arhetipul este denunţat ca un concept inflat în mod artificial, ipostaziat sau generalizat de o manieră ilegitimă. Aş spune că autorul acestei deconstrucţii a conceptului este criticismul postmodern, care vede în arhetip un instrument-cheie în construcţia *naraţiunilor legitimatoare*.

3. Arhetipul cultural

Poziţia în care s-a retras arhetipologia azi se bazează pe cea de-a treia accepţiune a arhetipului, accepţiunea culturală. Este vorba de o concepţie imanentistă, care nu mai caută fundamentul arhetipurilor în afara domeniului lor specific de existenţă – cultura. Culturile nu mai sunt înţelese ca expresii ale unui fond psihologic abisal, ci ca manifestări de sine stătătoare, ireductibile ale spiritului uman. Arhetipul nu mai desemnează funcţia psihică responsabilă de generarea imaginilor, ci imaginea în sine, ca figură recurentă a unui anumit *Weltanschauung*. Accentul se deplasează de pe planul potenţialităţii subiective pe planul actualizărilor concrete, manifestate prin opere. Cum spune Lucian Blaga, această abordare "relativizează valabilitatea formelor sensibilităţii [cf. Kant], punându-le în funcţie de realitatea, circumscrisă şi destul de precis delimitată, a unei culturi". Criticul care examinează arhetipurile unei mişcări culturale nu se mai caută sursele lor virtuale, ci materialitatea lor prezentă (tematism) şi relaţiile lor reciproce în sistemul cultural (structuralism).

Pentru a ieşi din impasul concepţiei antropologizante, a fost nevoie ca fenomenologia, pe de o parte, şi structuralismul, de cealaltă, să taie cordonul ombilical ce leagă invarianţii de contrapărţile lor psihologice, etnice, geografice etc. şi să pună în evidenţă modul de funcţionare internă a fiecărui sistem cultural. În zilele noastre, spre exemplu, istoria religiilor este dominată de trei direcţii care refuză în mod programatic să dea o dimensiune apriorică

(antropologică) constantelor pe care le degajă (imagini şi simboluri, miteme, riteme, funcţii): analiza structurală în descendenţa lui Propp; analiza ritualistă din şcoala lui Walter Burkert; analiza funcţională din şcoala lui Jean-Paul Vernant şi Marcel Detienne. Deconectată de la metafizică şi de la psihologie (individuală sau colectivă), arhetipologia devine o ştiinţă imanentă a culturii.

Arhetipologia culturală poate fi la rândul ei împărţită în două direcţii, după cum dă răspuns fie doar primului, fie amândurora dintre reproşurile aduse arhetipologiei psihologice (lipsa de autonomie şi generalizarea abuzivă). Demersurile interesate doar de autonomia arhetipului cultural aşază invarianţii într-o perspectivă fenomenologică, punând între paranteze trimiterile la realitatea exterioară, dar continuă să îi privească drept nişte constante general-umane. Demersurile care ţin cont şi de reproşul de generalizare ilegitimă îşi propun să prezerve specificitatea arhetipurilor, introducându-le în contexte istorice şi culturale determinate, fără să le proiecteze asupra întregii culturi umane. Aşadar, în funcţie de dimensiunea de universalitate care li se atribuie, arhetipurile au fost definite fie drept 3.1. constante general umane (abordare care vizează cultura umană ca fenomen global); fie drept 3.2. constante parţiale ale unor culture şi civilizaţii delimitate istoric şi geografic (abordare care urmăreşte îşi propune să facă sinteze în mod programatic parţiale şi istorice). În comparatismul actual se înfruntă un universalism radical, sincron şi tipologic, şi un universalism moderat, diacronic şi istoricist.

3.1. În universalismul radical poate fi încadrată hermeneutica lui Mircea Eliade. Ca bun fenomenolog al experienţei religioase, savantul pune între paranteze judecăţile vizând realitatea ontologică sau metapsihică a figurilor arhetipale şi încearcă, printr-o reducţie *eidetică*, să deducă modelul paradigmatic al imaginarului religios. *Homo religiosus* definit de Mircea Eliade gândeşte şi acţionează în funcţie de un sistem de mituri şi de legende etiologice, ce povestesc *modelele exemplare* de comportament oferite de zei şi de eroi *in illo tempore*. *Tratatul de istorie a religiilor*, propedeutică la monumentala *Istorie a credinţelor şi*

ideilor religioase, desfăşoară un adevărat tabel sinoptic al simbolurilor prin care gândirea religioasă configurează imaginea lumii. La rândul său, Ioan Petru Culianu imaginează familia sectelor şi şcolilor gnostice ca un arbore fractalic, în care fiecare sistem reprezintă câte o configuraţie specifică a unui număr restrâns de invarianţi. Gnozele, creştinismul şi ereziile istorice pot fi deduse în mod axiomatic, ca variante obţinute prin actualizarea uneia sau alteia din valorile unui fascicol de presupoziţii teologice.

În mod similar, în domeniul literaturii, Northrop Frye creează o *anatomie a criticii*, un adevărat tablou al invarianţilor ce se regăsesc în filigran în toate operele literare începând cu antichitatea. În acelaşi sens, Adrian Marino imaginează un proiect în care literatura comparată se "recapitulează" într-o teorie şi o poetică a literaturii mondiale, prin extragerea invarianţilor comuni literaturilor europene, asiatice, africane etc. Fiecăreia dintre aceste constante, fie ea o idee sau un concept poetic, un mitem sau un motiv, o formă retorică sau o specie literară, i se poate apoi dedica câte un studiu monografic, care să-i urmărească geneza, difuziunea, evoluţia, metamorfozele, anamorfozele, declinul şi dispariţia etc. (exemplară în acest sens este *Biografia ideii de literatură*). Ceea ce înseamnă că aceste *universalia* ale imaginaţiei artistice nu sunt concepute rigid, ca nişte esenţe statice, parmenidiene, ci mai degrabă într-o manieră dinamică, ca entităţi supuse influenţelor şi relaţiilor în context.

3.2. În contrast cu universalismul radical, care are drept scop elaborarea unei arhetipologii generale a culturii umane, poziţia moderată manifestă o mai mare prudenţă. Ea refuză să lucreze cu tablouri generale, din teama de a nu pierde diferenţele specifice într-un gen comun unic. Pentru comparatistul moderat, fiecare viziune asupra lumii are o ecuaţie specifică şi ireductibilă de arhetipuri. Pentru a înţelege viaţa (destinul) arhetipurilor, acestea trebuie inserate în reţeaua culturală care le secretă şi le dă o anumită coloratură şi tonus. Un model de panoramare a *topoi*-lor unui anumit curent (literatura medievală scrisă în limba latină) îl reprezintă studiul lui E. R. Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*. În această direcţie se înscriu de altfel toate cercetările care îşi propun să delimiteze poetica şi

invarianţii unui curent, mişcare sau grupare literară. Mai mult, în ultimii douăzeci de ani, până şi aceste bordări tipologice parţiale (despre Renaştere, Manierism, Baroc etc.) sunt resimţite ca limitative, tendinţa fiind de abandonare a tipologiilor pe curente (vezi spre exemplu "despărţirea" lui Jean Rousset de tipologism din *O ultimă privire asupra Barocului*).

În ultimă instanţă, poziţia generalistă şi poziţia individualistă nu se exclud, din moment ce, după cum observă Adrian Marino, universalul poate foarte bine să fie gândit prin individual. Utilizând punctul de vedere general, cercetarea comparatistă "individualistă" câştigă un criteriu ce îi permite să distingă mai uşor, în profilul unei opere, al unei mişcări sau al unei epoci, trăsăturile constante de cele accidentale. Respectând punctul de vedere individual, cercetarea comparatistă "generalistă" evită eurocentrismul şi tentaţia de ierarhizare a culturilor. Pentru arhetipologul culturalist, nu există culturi mai complete, mai profunde, mai realizate, mai valoroase decât alte culturi, cum se întâmpla în etnologia de la începutul secolului, marcată de complexe de superioritate faţă de culturile "primitive". Fiecare dintre culturile umane exprimă complet şi eficient o anumită societate, într-o configuraţie specifică, încât este superfluu ca acestea să fie comparate ca "valoare". Rezultatul benefic al acestei atitudini este "comparatismul militant" al unui René Etiemble, care militează pentru părăsirea baricadelor canonului occidental, în vederea recuperării şi valorificării culturilor ex-centrice, spre exemplu cele orientale. Nu este mai puţin adevărat că multiculturalismul, punct al ideologiei "corectitudinii politice", riscă să ducă la nivelare şi distrugere de criterii atunci când nu mai este aplicat la nivelul culturilor, ci la cel al comparării operelor individuale.

Am să dau un exemplu asupra posibilităţii de a combina perspectiva radicală cu cea moderată, exemplu ce permite o mai bună distincţie între arhetipologia culturală şi tematologie, pe de o parte, şi arhetipologia culturală şi morfologia culturii, de cealaltă. Este vorba de figurile lui Don Juan şi Faust, ce emerg în Renaştere. Ele au făcut obiectul atât al tematologiei, cât şi al morfologismului. Născută la sfârşitul secolului trecut, din încercările folcloriştilor de a sistematiza temele şi motivele culturii populare, în special ale basmelor,

tematologia premerge arhetipologia culturală. Ceea ce îi lipseşte este un criteriu structural şi funcţional suficient de puternic care să-i permită să delimiteze cronologic temele. În lipsa acestuia, bazată doar pe un criteriu tipologic, tematologia are tendinţa de a proiecta şi regăsi tema respectivă pretutindeni unde apar teme similare. După tematişti, spre exemplu, tipul donjuanesc cuprinde toate figurile de seducători, începând, să spunem cu Zeus. La rândul ei, nici morfologia culturală nu este capabilă să surprindă specificul istoric al unui mit, cum este cel faustic, şi îl generalizează, de obicei grăbit, la un tip psihologic general uman. La fel cu spiritul donjuanesc (aşa cum îl imagina S. Kierkegaard), spiritul faustic ar caracteriza, după O. Spengler, o întreagă cultură, cea Occidentală.

Prin contrast cu abordările tematiste şi morfologice, arhetipologia culturală vede în Don Juan şi în Faust, înainte de toate, creaţiile simptomatice ale unei viziuni despre lume specifice, cea a Renaşterii, ce nu poate fi confundată sau proiectată asupra altor viziuni precedente sau ulterioare. Apariţia în Renaştere a figurilor lui Don Juan şi Faust exprimă întoarcerea erotismului şi a magiei păgâne, refulate timp de peste un mileniu de teologia şi morala creştină. Pentru a înţelege profilul original al acestor personaje este necesar să se ţină seama de jocul dintre suprafaţă şi profunzime specific Renaşterii. Don Juan nu este principiul romantic al erotismului muzical, cum crede Kierkegaard, Faust nu este spiritul burghez însetat de acţiune şi cunoaştere, cum susţine Spengler. La origine, amândoi sunt expresia conflictului dintre pulsiunile "păgâne" ce se întorc la suprafaţă şi supraeul "creştin" care le culpabilizează. Din cauza aceasta, atât la Tirso de Molina cât şi la Marlowe, în ciuda simpatiei autorilor faţă de personajele lor, Don Juan şi Faust sunt nişte apostaţi, care sfârşesc prin a fi târâţi în infern de apariţii demoniace.

Dacă dorim să punem corect problema, Don Juan şi Faust trebuie prin urmare abordaţi dintr-o perspectivă comparatistă moderată, capabilă să surprindă specificul lor renascentist. Dacă dorim apoi să lărgim cercetarea şi să urmărim evoluţia lor ulterioară, este necesar să adoptăm o perspectivă comparatistă capabilă de a distinge atât invarianţii cât şi diferenţele pe

care fiecare epocă şi curent ce au adoptat aceste figuri le impun personajelor. Pentru spiritul clasic al lui Molière, la care Raţiunea tinde să înlocuiască credinţa, Don Juan nu mai este un apostat, ci un liber cugetător; pentru spiritul baroc al lui Calderón, la care, în consens cu preceptele Contrareformei, dogma creştină cenzurează imaginarul păgân, Faust devine, sub chipul lui Ciprian, un mag convertit la sfinţenie şi martiriu. În romantism, înţeles ca o renaştere a Renaşterii ce reuşeşte pentru prima oară să dea expresie completă tuturor fantasmelor refulate ale inconştientului european, Don Juan şi Faust nu mai sunt nişte titani învinşi, ci devin nişte titani învingători, al căror demonism este recuperat şi impus în lumină ca un principiu afirmativ. Şi aşa mai departe. În sfârşit, după asemenea analize parţiale (sau biografii ale unor arhetipuri) se poate opera şi o sinteză globală (sau o poetică a acestor arhetipuri). Extragerea invarianţilor şi a stereotipilor literaturii europene şi universale ar duce, după Adrian Marino, la o "rezumare" a literaturii comparate într-o teorie a literaturii.

Arhetipologia culturală depăşeşte în acest fel inconvenientele tematologiei. Ea nu se mai limitează la a inventaria recurenţa şi difuziunea temelor, ci le integrează în configuraţii culturale specifice, care le explică geneza, profilul, interrelaţiile şi transformările. Prin aceasta, se dovedeşte a fi un instrument hermeneutic ideal pentru discliplina în suferinţă a comparatismului. Cercetarea arhetipală permite analiza diferenţiată, spectrală, a fiecărei viziuni despre lume, pe baza căreia pregăteşte o analiză generală şi stabilirea unei gramatici a literaturii universale. Având grijă să surprindă configuraţia specifică fiecărei viziuni artistice, dar şi nucleul invariant care se perpetuează prin epoci şi spaţii, arhetipologia face posibilă urmărirea destinului modulat al fiecărei teme. Se poate spune că arhetipologia culturală joacă la nivelul imaginarului colectiv acelaşi rol pe care îl joacă psihocritica la nivelul individului creator. Aşa cum Charles Mauron urmăreşte metaforele obsedante şi mitul personal al fiecărui scriitor, arhetipologia îşi propune să scoată în relief imaginile simbolice şi miturile colective ale fiecărei culturi şi curent, şi, în ultimă analiză, ale întregii umanităţi.

Cele trei accepţiuni ale termenului de arhetip (metafizică, psihologică şi culturală) pot fi combinate într-un demers complex şi stratificat. Pe trunchiul accepţiunii culturale (specifică literaturii comparate) pot fi grefate interpretările metafizice, pe de o parte, şi cele psihologice, de cealaltă. Analiza literară poate fi aşezată între voletele a două oglinzi critice complementare, cea metafizică şi cea antropologică, conform ideii lui C. G. Jung că explicaţia mitologică este o *amplificare* a interpretării psihologice. Critica literară ar fi astfel însoţită de mitocritică şi mitanaliză, pe de o parte, şi de psihocritică şi psihanaliză, de cealaltă. Arhetipologia ar putea în acest fel să preia rolul de succesor hermeneutic al pozitivismului, amplificând şi conferind un aspect organic demersului comparatist.

Bibliografie orientativă:

1. Platon, *Timaios*, în *Opere* VII, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1993

Aristotel, *Metafizica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1965

Erwin Panofsky, *Ideea. Contribuţie la istoria teoriei artei*, Bucureşti, Univers, 1975

Alain de Libera, *Cearta Universaliilor. De la Platon la sfârşitul Evului Mediu*, Timişoara, Amarcord, 1998

Francis E. Peters, *Termenii filozofiei greceşti*, Bucureşti, Humanitas, 1993

Felix Buffière, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă*, Bucureşti, Univers, 1987

2. I. Kant, *Critica raţiunii pure*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1969

Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* (3 vol.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1972

C. G. Jung, *Opere complete,* Bucureşti, Trei, Vol. 1: *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, 2003; Vol 9: *Aion. Contribuţii la simbolistica sinelui*, 2005

Idem, *În lumea arhetipurilor*, Bucureşti, "Jurnalul literar", 1994

C. G. Jung, C. Kerényi, *Copilul divin, Fecioara divină (Introducere în esenţa mitologiei)*, Timişoara, Amarcord, 1994

C. Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*, Princeton University Press, 1965

Idem, *Eleusis. Archetypal Image of Mother and Daughter*, New York, Schocken Books, 1977

Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, Bucureşti, Univers, 1989

Idem, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, Bucureşti, Univers, 1995

Idem, *Aerul şi visele. Eseu despre imaginaţia mişcării*, Bucureşti, Ed. Univers, 1997

Idem, *Pământul şi reveriile voinţei*, Bucureşti, Univers, 1998

Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, 1977

Idem, *Introducere în mitodologie*, Cluj, Dacia, 2004

Leo Frobenius, *Paideuma. Schiţă a unei filosofii a culturii (Aspecte ale culturii şi civilizaţiei africane)*, Bucureşti, Meridiane, 1985

Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiţă de morfologie a istoriei*, Craiova, Beladi, 1996

W. Wörringer, *Abstracţie şi intropatie*, Bucureşti, Univers, 1970

H. Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluţiei stilului în arta modernă*, Bucureşti, Meridiane, 1968

Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, în *Opere*, vol. 9, Bucureşti, Minerva, 1985;

3. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, Bucureşti, Univers, 1970

Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*, Bucureşti, Humanitas, 1992

Ioan Petru Culianu, *Arborele gnozei. Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern*, Bucureşti, Nemira, 1998

Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Bucureşti, Univers, 1972

Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (7 vol.), Cluj, Dacia, 1991-1998

Idem, *Comparatism şi teoria literaturii*, Iaşi, Polirom, 1998

Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj, Dacia, 2001

Gilbert Durand, *Figuri mitice şi chipuri ale opere. De la mitocritică la mitanaliză*, Bucureşti, Nemira, 1998.

Oedip

- între mitanaliză şi psihocritică -

Complexul Oedip este ecuaţia nucleară a psihanalizei. Prin relaţiile specific oedipiene (atracţia faţă de mamă, concurenţa cu tatăl) din triunghiul mamă-copil-tată, Sigmund Freud a definit configuraţia de bază a psihismului uman. El a văzut în legenda lui Oedip un mit originar, un *pattern* care modelează viaţa lăuntrică a copilului. Mitul lui Oedip deţine prin urmare în doctrina lui Freud o preeminenţă metodologică, fiind utilizat ca un instrument interpretativ, ca o axiomă ce serveşte la identificarea şi definirea celorlalte structuri şi manifestări psihice. Această prioritate metodologică atrage următoarea consecinţă, aparent paradoxală: în parametrii psihanalizei, mitul oedipian nu poate fi analizat. Un instrument folosit ca instrument pentru propria analiză cade sub riscul tautologiei. Psihanaliza (şi mitocritica) lui *Hamlet* de Shakespeare sau a *Fraţilor Karamazov* de Dostoievski (aşa cum a fost întreprinsă de Freud), spre exemplu, constă în a *interpreta* comportamentul personajelor căutând în filigranul operelor scenariul oedipian. Psihanaliza (şi mitanaliza) lui *Oedip Rege* de Sofocle (aşa cum a fost condusă de Freud, Jones sau Driek van der Sterren), în schimb, constă în a *prezenta* scenariul piesei. Din cauza condiţiei axiomatice acordate de Freud naraţiunii oedipiene, diferenţa dintre *Hamlet* şi *Oedip Rege* seamănă cu diferenţa dintre conţinutul manifest şi conţinutul latent al unui vis. În timp ce în primul caz avem de întreprins un demers hermeneutic, de descoperire a unui sens încifrat (sau camuflat), în cel de-al doilea nu rămâne altceva de făcut decât de inventariat temele unui discurs descifrat.

De aceea, pentru a putea interpreta mitanalitic legenda regelui teban este nevoie de o schimbare a cadrului teoretic freudian, astfel încât triunghiul oedipian să iasă din poziţia privilegiată care îl face inanalizabil. Psihologia analitică elaborată de Jung oferă un punct de referinţă exterior ideal pentru o asemenea întreprindere.

Prolegomene

În 1911, Carl Gustav Jung îşi consuma ruptura de Sigmund Freud publicând studiul *Metamorfoze şi simboluri ale Libidoului*. În acesta apar în embrion toate marile teme din care se va constitui aparatul conceptual al psihologiei analitice jungiene. Analizând fantasmele unei paciente, domnişoara Miller, Jung descoperă că acestea utilizează acelaşi substrat imaginar ca toate marile mituri şi creaţii ale lumii. În consecinţă, el va folosi de acum înainte materialul mitic ca un instrument de amplificare a fantasmelor individuale, decizie care implică postularea unui inconştient colectiv, comun întregii umanităţi. Creaţiile spirituale ale omenirii sunt puse într-un paralelism biunivoc cu mecanismele psihice, astfel încât marile eposuri mitice vor fi citite ca expresia unor traiecte pulsionale ale libidoului. În 1911, Jung nu elaborase încă modelul arhetipal al inconştientului şi folosea, pentru a urmări transformările libidoului, o schemă de sorginte freudiană. De această schemă, aflată la confluenţa dintre concepţia freudiană şi arhetipologia de mai târziu a lui Jung, mă voi servi pentru a interpreta în spirit jungian mitul lui Oedip.

Jung tratează evoluţia libidoului într-o viziune topică, de inspiraţie freudiană. El vede psihicul uman ca o succesiune orientată de sisteme, pe care pulsiunile libidinale le străbat progredient, într-o ordine determinată ontogenetic. Succesiunea de obiecte psihice în care libidoul se investeşte progesiv ar fi următoarea:

Libido → sânul matern → mama → tatăl → [unchiul] → [sora] → soţia → obiectele culturale.

Spre deosebire de Freud, care vede în libido energia pulsiunii sexuale, Jung denumeşte prin libido energia psihică în general. El desexualizează libidoul şi realizează un monism pulsional, susţinând că energia psihică are o origine unică şi are un aspect neutru, ea "colorându-se" în funcţie de obiectul în care este investită. O altă inovaţie, care va fi adoptată şi de psihanaliză, constă în tratarea acestor obiecte mentale drept *imago*-uri, termen prin care Jung subliniază condiţia lor fantasmatică, calitatea lor de "reprezentări inconştiente". *Imago*-ul matern, cel patern, cel fratern etc. nu se referă prin urmare la persoana reală a mamei, a tatălui, a fratelui etc., ci la imaginile interioare pe care le are copilul asupra acestor persoane. Dacă psihanaliza freudiană pune accentul mai degrabă pe procesul de introiecţie psihologică a figurilor exterioare (deşi Freud ajunge să vorbească şi despre "fantasme originare"), Jung subliniază calitatea înnăscută a imaginilor arhetipale şi procesul de proiecţie a lor asupra persoanelor reale. Supunându-se unor nevoi psihice şi nu criteriului corespondenţei cu realitatea, *imago*-urile pot fi în contradicţie cu caracterul persoanelor reale (*imago*-ul unei "mame teribile" poate să corespundă unei mame reale indiferente). Pe de altă parte, la fel cu arhetipurile, *imago*-urile sunt ambivalente, putând fi valorificate diferit în funcţie de contextul psihic (Marea Mamă *vs.* mama teribilă, Tatăl divin *vs.* căpcăunul etc.). Viaţa psihică a copilului se configurează în relaţie cu aceste *imago*-uri generate subiectiv. Jung corelează *imago*-urile inconştiente cu marile tipologii mitice, iar mai târziu le va subordona arhetipurilor.

Primul *imago* în care se investeşte libidoul copilului este determinat de pulsiunile sale de autoconservare, între care Freud tratează ca factor privilegiat foamea, "pulsiunea de alimentare". Nevoile nutritive duc la stabilirea unei relaţii de obiect orale a copilului cu sânul matern. După cum arată Bion, sânul este personificat de sugar ca un geamăn imaginar.

Procesul de personificare va permite mai apoi deplasarea energiei psihice de la obiectul parţial, *geamănul imaginar*, la un obiect total, care are natura unei persoane, la *imago*-ul matern. Prin această reinvestire a libidoului, funcţia nutritivă este subordonată relaţiei

privilegiate cu mama. *Imago*-ul matern este ipostaziat în mituri în figura Marii Zeiţe telurice, a Pământului-Mumă, din care ne naştem şi care ne hrăneşte pe toţi.

Într-un stadiu ulterior, comuniunea simbiotică dintre copil şi mamă va fi sfâşiată de apariţia unui al treilea obiect, *imago*-ul patern. Acum se conturează triunghiul oedipian, în care tatăl ia chipul unui concurent ce îi interzice copilului accesul la mamă, sub ameninţarea castrării. Interdicţia incestului determină ruperea eului infantil de sub influenţa *imago*-ului matern, astfel încât, de acum înainte, băiatul îşi va lua drept model *imago*-ul patern, ipostaziat mitic în figura marelui zeu uranian, al Dumnezeului transcendent.

În unele culturi primitive, structurate pe principiul exogamiei, complexul Oedip este evitat, după Claude Levy-Strauss, prin înlocuirea tatălui de către unchiul patern, care joacă acelaşi rol educativ ca tatăl, fără să fie însă la fel de problematic investit afectiv. În alte cazuri, rolul de imagine exemplară poate fi transferat de la *imago*-ul patern la cel fratern. Un frate mai mare se va constitui în modelul masculin pe care băiatul încearcă să-l imite; o soră mai mare va fi la început un substitut matern, iar mai apoi, odată cu apropierea pubertăţii, un substitut al viitoarei imagini a iubitei.

În preajma pubertăţii, are loc o nouă evoluţie. Sexualizarea libidoului determină investirea lui într-un nou *imago*, cel al femeii, al iubitei, al soţiei. Pentru a stabili o relaţie de obiect sexuală, eul tânărului trebuie să se fi eliberat de sub tutela *imago*-urilor parentale, să se fi individualizat. Orice fixaţie prelungită pe un *imago* devine maladivă, împiedicând maturizarea. Tânărul sau bărbatul ale cărui pulsiuni rămân dirijate asupra uneia din figurile anterioare ale evoluţiei sale psihice nu poate dezvolta o relaţie afectivă normală cu o femeie. În spirit psihanalitic, diversele tipuri de fixaţie ar putea fi exemplificate prin următoarele personaje literare: Oedip este blocat asupra *imago*-ului matern, personajele lui Kafka (şi scriitorul însuşi) nu se pot căsători în mod normal din cauza prepotenţei *imago*-ului patern, iar Ulrich Untel (din *Omul fără însuşiri* al lui Robert Musil) este fascinat de *imago*-ul fratern, trăind o iubire faraonică, incestuoasă, cu sora sa.

În sfârşit, după ce tânărul bărbat a început o viaţă sexuală normală (cel mai adesea prin contractarea unei căsătorii), el îşi reorientează o parte din energia psihică asupra unor activităţi creatoare. Libidoul este reinvestit în obiecte culturale, care reprezintă substituţi simbolici ai actului sexual. În viziunea din 1911 a lui Jung (contestabilă, de altfel), funcţiile civilizatoare se dezvoltă pe canavaua funcţiei sexuale. Spre exemplu, aratul (şi agricultura în genere), înţeles ca o fecundare a gliei, este un substitut simbolic al actului sexual; producerea focului prin frecare (şi tehnica în general) este un substitut al masturbării. Prometeu care fură focul pentru a aduce oamenilor meşteşugurile simbolizează după Jung sublimarea libidoului sexual în activitate culturală. Cum actele substitutive nu produc însă o satisfacţie reală, nemulţumirea îl va face pe om să progreseze din descoperire în descoperire, fiind agentul civilizaţiei umane.

Această evoluţie topică progredientă a libidoului este numită de Jung sublimare. Întoarcerea libidoului spre complexe mai vechi ale evoluţiei este numită regresie. Amândouă conceptele sunt preluate de Jung din vocabularul lui Freud, dar, dacă primul păstrează sensul iniţial, de deviere a pulsiunii de la activitatea sexuală la activitatea intelectuală, generalizându-l la întreg traseul libidodului, cel de al doilea, în schimb, pune în lumină o diferenţă majoră între concepţiile celor doi psihologi. Freud concepe regresia ca pe un proces negativ; chiar dacă nu dă întotdeauna naştere unor fenomene psihopatologice, regresia implică o coborâre de la un nivel superior la unul inferior, de la un stadiu dezvoltat la unul revolut. În linii mari, regresia poate fi subordonată tendinţei pe care Freud o numeşte, în ultima sa teorie asupra pulsiunilor (din *Dincolo de principiul plăcerii*), pulsiune de moarte, ca tendinţă de reîntoarcere la stadii primitive de organizare şi, la limită, la anorganic.

Deşi acceptă dimensiunea patogenă a regresiei involuntare, Jung insistă în schimb asupra regresiei voluntare, întreprinsă în mod deliberat, căreia îi atribuie o valoare integratoare. Regresia voită este o formă de întoarcere la sursele libidoului, de reconectare a eului alienat prin sublimări succesive la izvorul energiei psihice. *Questa* mistică, expediţia

eroică pe lumea cealaltă în căutarea nemuririi, urmează, după Jung, schema unui *regressus* către *imago*-ul matern, coborâre ce permite întoarcerea la starea de embrion, regestaţia şi renaşterea eroului.

Din punct de vedere metapsihologic, diferenţa dintre viziunea lui Freud şi cea a lui Jung este una între o viziune dualistă şi una monistă. În timp ce Freud concepe aparatul psihic în termeni de perechi opuse (ultima pereche conceptuală propusă de el fiind pulsiunea de viaţă / pulsiunea de moarte), Jung imaginează instanţele psihice în termeni de complementaritate. Dacă în concepţia schizomorfă a lui Freud opuşii se exclud, şi impunerea unuia determină diminuarea sau suprimarea celuilalt, în concepţia ciclică, "hermetică", a lui Jung, opuşii se completează în crearea totalităţii. Cu alte cuvinte, pentru Freud evoluţia, "ascensiunea", este incompatibilă cu regresia, cu "căderea"; pentru Jung, în schimb, evoluţia nu se poate desăvârşi fără a include la un moment dat regresia, recuperarea originilor. Drumul spre împlinire nu numai că nu este pur ascensional, ci necesită în mod obligatoriu o descindere, o experienţă a tenebrelor, deci o coborâre şi o iluminare a complexelor inconştiente. Freud concepe fixaţia şi regresia ca pe o blocare a libidoului în drumul său progredient, iar vindecarea constă în spargerea acestor bariere, în eliberarea libidoului şi în continuarea evoluţiei. Jung, în schimb, vede în sublimarea continuă un factor de sterilizare a eului, care, pe măsură ce se inflează, se rupe tot mai mult de sursele energiei psihice şi se mortifică. Pentru a realiza individuaţia şi a atinge totalitatea psihică, individul trebuie să refacă echilibrul energetic dintre conştiinţă şi inconştient, să-şi conştientizeze complexele arhetipale, dar nu pentru pentru a le reduce, ci pentru a le integra şi a le folosi drept surse de energie.

Această revalorizare a vectorilor evolutivi şi involutivi se corelează unei alte mari răsturnări provocate de Jung în conceperea inconştientului. Dacă pentru Freud sinele (*id* din al doilea sistem topic) reprezintă palierul inferior al psihicului, căruia îi este supraordonat eul şi supraeul, pentru Jung sinele este centrul întregului aparat psihic. Aşa cum eul este centrul conştiinţei, sinele este centrul totalităţii formate de conştiinţă şi inconştient. Eul care se

deplasează pe axa eu-sine nu involuează, ci se reintegrează în structura superioară care îl înglobează. Prin *coniunctio* cu celelalte complexe inconştiente (*anima*, umbra, bătrânul înţelept), eul se recentrează în sine, iar fiinţa umană dobândeşte acea plenitudine pe care religia, mitologia, tehnicile mistice şi extatice o descriu ca o apoteoză, o atingere a atotpotenţei şi imortalităţii.

Ceea ce nu înseamnă că regresia nu implică dificultăţi şi primejdii. Reactivarea unor complexe depăşite riscă întotdeauna să fixeze în mod maladiv libidoul asupra acestora. De aceea, reinvestirea vechilor obiecte psihice stă sub semnul unor cenzuri, care modifică în negativ tonalitatea lor afectivă, împiedicând regresia. Spre exemplu, dacă relaţia pruncului cu mama nu este privită de Jung, spre deosebire de Freud, în termeni sexuali, în schimb relaţia regresivă a adultului cu *imago*-ul matern este una incestuoasă, deoarece începând cu pubertatea pulsiunile acestuia s-au sexualizat. De aceea, interdicţia incestului şi complexul castrării acţionează ca un filtru negativ asupra *imago*-ului matern. Privit prin prisma unei expediţii regresive, chipul *mamei protectoare* ia înfăţişarea unei *mame teribile*.

Pe această schemă regresivă, pe care Jung o regăseşte în toate miturile în care eroul întreprinde o *catabasis eis antron*, voi analiza legenda lui Oedip. Pentru aceasta, voi începe prin a trece în revistă mitemele din care este concatenat destinul regelui teban, supunându-le la ceea ce Jung numeşte o amplificare.

Amplificare mitanalitică

Profeţia paricidului. Oracolul delfic îl previne pe Laios că, dacă Iocasta îi va naşte un fiu, acesta va fi ucigaşul tatălui său. Înlocuirea prin forţă a unui suveran de către urmaşul său este o temă cu o mare recurenţă în mitologia greacă. Precedentul exemplar este oferit chiar de către zei, *Teogonia* lui Hesiod înfăţişând o succesiune de uzurpări prin care zeii pantocratori

preiau pe rând autoritatea regală de la părinţii lor. La baza acestei teme stă un ritual de transmitere violentă a puterii, cu originea în religia populaţiilor din substratul preindoeuropean. Credinţele neolitice aveau în centru o mare zeiţă mumă, sursă a tuturor vieţilor, a cărei fecunditate era asigurată de un zeu satelit, fiu şi amant. Regele preot este un substitut al acestui zeu, el asigurând bogăţia şi fertilitatea magică a întregului regat. De aceea, în momentul în care îmbătrâneşte şi vigoarea sa intră în declin, el trebuie înlocuit rapid cu un rege tânăr, ales pe seama vitejiei şi a virilităţii sale.

În lumea homerică şi clasică, deşi se cultivă ideea de pietate filială, reminiscenţe ale vechii credinţe din substratul egeean sunt de regăsit în condiţia absolut derizorie a regilor aflaţi la bătrâneţe. Aceştia nu mai au nici o autoritate, fiind total dependenţi de sprijinul şi bunăvoinţa fiilor care le-au luat locul la tron. Conflictul pentru putere dintre generaţii, pe care oracolul delfic îl detectează în destinul labdacizilor, este potenţat deci de ideea că, la un moment dat, înlăturarea suveranului bătrân de către unul tânăr devine urgentă pentru prezervarea eficienţei virile a regalităţii.

Expunerea copilului. În ciuda avertismentului, Laios concepe un copil, fie din neglijenţa sa, fie, într-o variantă, printr-un şiretlic al Iocastei, pe care soţul ei nu o prevenise asupra profeţiei apolinice. Speriat, el hotăreşte să expună copilul, lăsându-l pradă animalelor sălbatice pe muntele Citherion, sau, într-o variantă, închizându-l într-o arcă aruncată în voia valurilor. În lumea greacă, riturile de expunere sunt bine puse în contrast faţă de riturile de adopţiune. Părintele care hotărăşte să recunoască copilul îl ia, imediat la naştere, din braţele moaşei sau ale doicii şi îl aşază pe vatra casei. Vatra, simbol al zeiţei Hestia, este un *omphalos*, iar dedicarea copilului semnifică integrarea lui în cosmosul familial, punerea lui sub protecţia divinăţilor ce ocrotesc stirpea şi cetatea. Copilul pe care tatăl se decide însă să nu-l recunoască este expus într-o pădure, pe un munte sălbatic, la o răscruce de drumuri, pe ape, spaţii ce simbolizează cel mai adesea Hadesul. În felul acesta, el este scos de sub tutela zeilor familiei şi lăsat pradă divinităţilor malefice şi fatale chtoniene sau acvatice. Prin gestul

lui Laios, destinul lui Oedip este pus pe o traiectorie ex-centrică, menită să-l îndepărteze pe viitorul paricid de centrul sacru al cetăţii şi al stirpei regale.

Copilul bănuit a fi purtătorul unor forţe malefice nu este ucis direct, pentru a se evita impurificarea, ci este expus unor condiţii care fac supravieţuirea improbabilă. El este în felul acesta supus unei ordalii, unei judecăţi divine, în care oamenii îi lasă pe zeii să hotărască soarta celui respins. Dacă el trece cu bine proba şi scapă ca prin miracol înseamnă că este un ales al zeilor, menit unui destin de excepţie. Numeroşi eroi mitici şi legendari, precum Pelias, Amfion, Egist, Moise, Romulus, sau Cirus, au supravieţuit expunerii pe munte sau pe ape. Sacrul este o forţă ambivalentă, în egală măsură benefică sau distrugătoare; dacă scapă cu bine din încercare, copilul se transformă dintr-un paria al societăţii într-un erou civilizator, ca şi cum forţa care îl însoţeşte şi-ar schimba semnul.

Acest dublu sens afectează şi ordalia, înţeleasă ca un recurs la justiţia supremă; dacă zeii îl proclamă nevinovat pe acuzat, înseamnă că vinovat este acuzatorul. Oedip nu îşi ucide aşadar tatăl în virtutea propriilor sale resentimente, ci acţionează ca un instrument în mâinile zeilor, care îl folosesc pentru a-l pedepsi pe cel desemnat ca vinovat prin logica ordaliei. Avem de a face cu proiecţia responsabilităţii faptelor individuale asupra instanţelor divine: Oedip nu este un copil ce se răzbună împotriva tatălui persecutor, ci un executor involuntar al justiţiei divine. Această concepţie arhaică premerge şi deculpabilizează concepţia modernă, de natură psihologic-morală, conform căreia gestul infanticid al tatălui este cauza dorinţei paricide a fiului.

Laios nu se mulţumeşte să-l abandoneze pe Oedip într-un loc pustiu, ci, în plus, îi leagă picioarele, sau, într-o variantă a legendei, i le străpunge cu un piron, ceea ce ar explica, într-o etimologie populară, numele de Oedip (“picioare umflate”). Marie Delcourt arată că este posibil ca, în legenda originară, Oedip să fi avut picioarele diforme din naştere şi că tocmai această diformitate să fi fost cauza expunerii sale. În lumea arhaică, copiii cu malformaţii

congenitale erau consideraţi malefici, fiind înlăturaţi din comunitate, credinţă ce se păstra, spre exemplu, în comportamentul spartanilor faţă de nou-născuţii schilozi.

Diformitatea este însă şi ea ambivalentă. Omul diform este temut în baza a-normalităţii sale, a diferenţei faţă de media umană; cu alte cuvinte, el este *însemnat*, el a fost *ales* dintre semeni şi menit unui destin extraordinar. Dacă supravieţuirea la expunere anunţă o apoteoză eroică, însemnul anunţă o vocaţie spirituală, cel mai adesea magică. Oedip, eroul care învinge Sfinxul nu prin luptă, ci prin înţelepciune (folosind probabil o formulă apotropaică), are acelaşi beteşug cu Hefaistos, zeu civilizator şi magician, care şchioapătă în urma unei ordalii părinteşti (aruncarea din Olimp). Dacă la un nivel alegoric putem spune că Laios îi leagă picioarele lui Oedip pentru a-i *împiedica* destinul, la un nivel simbolic picioarele schilodite sunt chiar însemnul sorţii sub care se desfăşoară destinul lui Oedip.

Consultarea oracolului delfic şi fuga lui Oedip din Corint. Copilul abandonat este găsit, sau predat direct, unui păstor de la curtea lui Polib, regele Corintului. În varianta expunerii pe apă, copilul este găsit de Peribea, regina din Corint, care, neavând copii, se preface că îi dă naştere *ad hoc*. Pruncul este adoptat de regii sterpi şi crescut de aceştia ca propriul lor copil şi urmaş la tron.

Este interesant că, în ciuda intrigii sale specifice, destinul lui Oedip se înscrie într-un *pattern* narativ comun majorităţii miturilor greceşti. În baza unui scenariu iniţiatic, tânărul erou este cel mai adesea crescut şi educat nu la casa părintească, ci la curtea unui alt rege. De asemenea, la maturitate eroul nu moşteneşte tronul patern, ci porneşte într-o expediţie în urma căreia este încoronat rege al unei alte cetăţi şi se căsătoreşte cu fiica regelui local, uneori după înlăturarea violentă a acestuia. Se pare că mitologia greacă face ecou legendelor de succesiune matrilineară la tron din epoca neolitică. În sistemul matrilinear, regina este ereditară şi regele este electiv, ceea ce înseamnă că eroul dobândeşte coroana nu prin moştenire pe linie paternă, ci printr-o probă în care cucereşte mâna reginei ce reprezintă cetatea.

Ajuns la vârsta maturităţii, Oedip pleacă să consulte oracolul delfic pentru a afla dacă sunt sau nu adevărate spusele pe care i le aruncase în faţă un corintean, cum că nu ar fi fiul natural al regelui Polib. Pythia îl alungă însă din templu, speriată de *impuritatea* viitorului ucigaş de tată. Îngrijorat de profeţia paricidului, Oedip decide să nu se mai întoarcă în Corint, pentru a nu da prilej sorţii de a-l confrunta cu tatăl său. Prin chiar încercarea de a-şi evita destinul, Oedip devine instrumentul acestui destin, iar oracolul, deşi spune adevărul, nu pare să-l ilumineze pe Oedip cu adevărat, ci să-l împingă chiar el pe drumul spre paricid. Există aşadar o problemă de comunicare între oracol şi omul de rând. Atât preoteasa lui Apollo cât şi Tiresias (care pare să fie, ca şi pythia, un nume generic pentru o clasă de profeţi) vorbesc acoperit, pe ocolite. Apollo însuşi, zeul oracolelor, este supranumit Loxias, piezişul. Spectatorul prevenit, în schimb, care se împărtăşeşte din viziunea poetului inspirat de muze, înţelege de la bun început spusele clarvizionarilor. Ceea ce înseamnă că oracolul nu este ininteligibil, ci este de neînţeles doar pentru cei care nu se împărtăşesc din înţelepciunea profetică. Oamenii de rând nu sunt capabili să descifreze profeţia deoarece trăiesc într-un alt regim cognitiv, inferior celui divin, fiind pradă iluziilor şi falselor reprezentări. Oedip nu pătrunde spusele pythiei, şi nici pe cele ale lui Tiresias, deoarece trăieşte în convingerea eronată că este fiul regelui din Corint.

Impactul cu oracolul delfic provoacă o răsturnare în existenţa protagonistului, constituind un veritabil punct de inflexiune a destinului său. Expunerea de către Laios îl plasase pe o traiectorie ex-centrică, ce îl trimitea într-o direcţie divergentă faţă de propria familie; consultarea pythiei îl întoarce din drum şi îl redirijează înapoi spre Theba, spre centru. Celebra emblemă delfică "Γνώτι σαὐτόν", "Cunoaşte-te pe tine însuţi!" reorientează atenţia lui Oedip dinspre lucrurile din afară, înşelătoare şi vane, spre cele dinăuntru, tragice, dar adevărate. Întoarcerea spre cetatea natală va fi o revenire în sine, implicând dizolvarea falsului şi revelarea adevărului, oricât de dureros va fi acesta.

Paricidul. Decis să nu revină în Corint, Oedip porneşte spre Theba. Dar, chiar la răscrucea celor trei drumuri, se întâlneşte cu tatăl său care, într-un car regal, însoţit de vizitiu, sau chiar de o mică suită, se îndrepta şi el spre Delfi, pentru a afla remediul la ravagiile făcute de Sfinx. Cum niciunul nu vrea să se dea la o parte din drum, între cei doi are loc o altercaţie violentă, în care Laios este ucis, fără ca Oedip să ştie că este vorba de tatăl său.

Mitografii s-au străduit, fără succes, să localizeze geografic această strâmtoare ce nu permite trecerea simultană a două persoane. Se pare însă că motivul trecătorii este o invenţie târzie, menită să explice o situaţie a cărei semnificaţie originară s-a pierdut: cei doi nu se întâlnesc întâmplător, ci se înfruntă pe viaţă şi pe moarte în cadrul aceluiaşi rit neolitic de transmisiune violentă a puterii. Succesiunea regală în sistemul matrilinear preindoeuropean se desfăşura pe baza unei înfruntări între deţinătorul puterii şi pretendent, ritual descris de James George Frazer în cazul templului Dianei de la Nemi. Mai multe mituri greceşti păstrează amintirea unei competiţii între socru şi viitorul ginere, în care învinsul este doborât din carul de luptă şi sfârtecat de cai. Deşi gândirea clasică greacă îi atribuie lui Oedip cu totul alte motivaţii psihologice decât cele ale pretendentului la tron, întâlnirea cu tatăl său urmează schema arhaică de preluare sângeroasă a regalităţii.

Dincolo de această semnificaţie simbolică, arheologia oferă şi o explicaţie mai banală pentru înfruntarea dintre tată şi fiu. În Grecia clasică, marile cetăţi erau legate prin drumuri bine întreţinute (chiar şi în vreme de război), în care erau amenajate două şanţuri speciale pentru roţi. Carele din această epocă aveau distanţa între roţi standardizată, la fel cu trenurile din ziua de azi, adaptate să meargă numai pe un anumit fel de şine. Atunci când două căruţe se întâlneau pe acelaşi traseu, unul din căruţaşi trebuia să-şi ridice vehicolul din şanţuri pentru a-i face loc celuilalt să treacă. Nu este obligatoriu aşadar ca Laios şi Oedip să se fi întâlnit într-o strâmtoare geografică, fiindcă oricum unul dintre ei tot ar fi fost nevoit să-i cedeze celuilalt trecerea. În orice caz, pentru publicul lui Sofocle nu era nici o problemă să înţeleagă subtextul confruntării de orgolii dintre cei doi conducători de caleşti.

Uciderea Sfinxului. Ajuns în faţa Thebei, Oedip întâlneşte Sfinxul, monstru care îi devoră pe toţi cei care nu ştiu să răspundă corect enigmelor sale. Sfinxul fusese chemat din Etiopia de către Hera, apărătoare ca întotdeauna a moralei familiale, pentru a pedepsi cetatea impurificată prin răpirea de către Laios a copilului Crisip. Răspunzând corect ("Omul!") la întrebarea "oblică" a Sfinxului ("Ce făptură umblă dimineaţa în patru picioare, la prânz în două picioare şi seara în trei picioare?" sau, în altă variantă, "Ce făptură este mai presus decât destinul?"), Oedip provoacă sinuciderea iasmei, salvând cetatea.

Ghicitoarea este o probă iniţiatică, ce face parte din ritualul neolitic prin care pretendentul la tron se căsătoreşte cu regina şi preia puterea regală. Sfinxul este un fel de gardian al secretului cetăţii, pe care eroul trebuie să-l învingă pentru a avea acces la cămara sacră, la alcovul sacramental. Sfinxul este din aceeaşi stirpe cu Cerberul (este fiica lui Tifon cu Echidna, sau a lui Ortro cu Himera), păzind o taină destinată numai iniţiaţilor, aşa cum sfincşii egipteni păzesc lăcaşurile interzise, piramidele şi mumiile faraonilor. Descifrând enigma, ce îi fusese încredinţată Sfinxului de către muze, Oedip sparge în fapt bariera spre cunoaşterea secretă, spre tainele divine, semn că în această reîntoarcere spre sine el accede treptat la clarviziunea profetică (ceea ce va afla la finalul aventurii sale este că "omul" din răspunsul către Sfinx nu este fiinţa umană în general, ci el, Oedip însuşi).

Sfinxul are bust şi cap de femeie, trup şi labe de leu, aripi de vultur şi coadă de şarpe. Dacă sfinxul egiptean, mascul, îl reprezintă pe faraon şi, prin acesta, pe zeul solar, sfinxul grec, femelă, pare să reprezinte o divinitate feminină lunară, luna înaripată thebană. Este o divinitate prehelenică, de tipologie orientală. Anatomia ei compozită aminteşte de monştrii orientali (cum va fi Aion mithraic) ce simbolizează, prin însumarea unor animale ce reprezintă fiecare câte un semn zodiacal, anul ca totalitate, eonul şi calendarul său. Robert Graves este de părere că leul reprezintă partea crescătoare a anului, iar şarpele partea descrescătoare.

Prin componenta ofidiană, sfinxul intră în categoria dragonilor sau a şerpilor uriaşi ce făceau parte din cultul Marii zeiţe din religia minoică. Înfrângând Sfinxul, Oedip îndeplineşte acelaşi sacrificiu întemeietor ca Zeus învingându-l pe Tifon, Aplolo ucigându-l pe Python sau Cadmos omorând dragonul, gest simbolizând înlocuirea cultelor prehelenice cu cele ale invadatorilor indoeuropeni.

Incestul. În urma victoriei asupra Sfinxului, Oedip este ales rege în Theba, în locul lui Laios dispărut, şi o primeşte de soţie pe văduva acestuia. În felul acesta, periplul protagonistului se încheie cu revenirea în punctul central de unde îl alungase tatăl său: Oedip se întoarce în cetatea natală, în palatul familial, în alcovul naşterii sale şi, într-un fel, chiar în pântecul matern.

Modul în care are loc accesul la tron (competiţia cu regele bătrân, proba uciderii unui monstru, căsătoria cu regina şi înscăunarea ca rege) confirmă schema succesiunii de tip matrilinear, în care puterea este deţinută şi transmisă regelui electiv de către regină. În scenariul acesta prehelenic, regina este preoteasa şi reprezentanta Marii zeiţe, iar regele îl substituie pe zeul cel tânăr, fiu şi amant al zeiţei mamă. Hierogamia incestuoasă care asigură fecunditatea naturii este un invariant al mitologiei greceşti (Geea şi Uranos, Cybele şi Attis, Persefona – sau Demeter – şi Dionysos Iacchos etc.). Misterele eleusine, spre exemplu, perpetuează în nunta mistică dintre regină şi marele arhonte ideea de conjuncţie sacră între mama natură şi eroul întrupând vigoarea fecundantă.

Cum toţi oamenii sunt fiii Marii zeiţe, şi cum descendenţa paternă nu joacă nici un rol în succesiunea de tip Nemi, înseamnă că ritualul regal preindoerupoean nu presupune paricidul şi incestul decât într-un sens simbolic: regina luată în căsătorie nu este mama învingătorului decât în măsura în care o reprezintă pe Marea zeiţă, iar regele învins nu este tatăl adevărat al învingătorului, ci doar precedentul soţ al reginei cucerite.

Lucrurile se schimbă însă atunci când triburile indoeuropene introduc sistemul patrilinear, în care fiul îi urmează tatălui la tron. Privite prin prisma riturilor de succesiune

paternă, înlăturarea regelui-preot devine într-adevăr un paricid, fiindcă urmaşul este fiul de sânge al regelui învins, iar căsătoria cu regina-preoteasa se transformă într-un incest real, fiind vorba de însăşi mama învingătorului. Să fie mitul oedipian efectul conjugării a două practici sociale diferite, ritul prehelenic de succesiune matrilineală fiind interpretat şi răstălmăcit de Grecia indoeuropeană prin propriul ei sistem patrilineal?

Miasma. În viziunea morală a Greciei clasice, Oedip este vinovat de uciderea tatălui, crimă ce impurifică întreaga cetate. Ciuma ce se abate asupra Thebei este o formă de manifestare a miasmei, forţă malefică infernală ce pustieşte ţinutul impur, secătuind apele, distrugând holdele, decimând animalele şi provocând sterilitatea femeilor. Miasma personifică mânia unui mort care nu a fost răzbunat sau căruia nu i s-au adus riturile funerare cuvenite, rituri menite nu numai să-l îmbuneze, ci şi să rupă contactul periculos dintre lumea viilor şi cea a morţilor. De obicei, cetatea bântuită de miasmă trimitea o delegaţie la Delfi, pentru a afla cine este mortul care a provocat-o şi ce trebuie făcut pentru a linişti mânia acestuia. Cel mai adesea, pythia recomanda pedepsirea ucigaşului (dacă mai putea fi identificat) şi deschiderea unui cult postmortem eroului respective, oracolul delfic fiind instituţia religioasă care a impus practic cultul eroilor din Grecia pre-clasică.

Pentru a salva Theba de miasma provocată de moartea lui Laios, personajele cu facultăţi mantice, pythia şi mai apoi Tiresias, intervin din nou în destinul lui Oedip, îndemnându-l să-l găsească pe ucigaşul necunoscut şi indicându-l pe acesta în Oedip însuşi. Regele nu înţelege în continuare sensul oblic al profeţiilor, semn că între înţelepciunea divină şi înţelegerea sa umană se menţine aceeaşi ruptură de nivel. Dar ancheta pornită de Oedip are menirea de a acoperi tocmai această distanţă cognitivă: un Oedip conştient, care (crede că) *nu* a comis paricidul, îl urmăreşte pe un Oedip care a comis crima în mod inconştient. Descoperirea de către protagonist a identităţii dintre eul său inconştient ucigaş şi personalitatea sa conştientă este considerată de către Aristotel punctul culminant al tragediei. Prin *anagnoresis* (recunoaştere) eroul conferă prăbuşirii sale tragismul conştiinţei acestei prăbuşiri. Oedip iese

din iluzia în care trăise până atunci şi îşi înţelege destinul aşa cum îi fusese acesta ursit de către Moire şi cum i-l prezisese phytia. A-şi asuma destinul înseamnă pentru el a-şi lumina zonele de umbră din acest destin, adumbrite de o falsă cunoaştere.

Orbirea. Pedeapsa pe care şi-o aplică Oedip este un indiciu pentru vinovăţia pe care eroul şi-o atribuie şi o asumă cu adevărat. Deşi el este cel care a comis atât paricidul cât şi incestul, Oedip nu se recunoaşte totuşi vinovat de aceste crime a căror responsabilitate nu îi revine decât în calitate de instrument. Ştim că justiţia arhaică funcţiona după legea talionului: ochi pentru ochi şi dinte pentru dinte. Crima se pedepseşte prin uciderea vinovatului sau, în cel mai bun caz, prin alungarea acestuia din cetate. Or, vedem că Oedip, cu toate că în momentul iniţial de iluminare tragică este bântuit de gândul exilului, se va simţi totuşi lezat de faptul că este alungat din cetate şi, în consecinţă, va arunca blestemul părintesc asupra fiilor şi a cetăţii care l-au nedreptăţit. Aceasta înseamnă că el nu se consideră cu adevărat vinovat de paricid.

În mod asemănător, scoaterea ochilor nu pedepseşte nici ea crima de incest, fiindcă în logica talionului incestul ar presupune mai degrabă o castrare (până în secolul trecut, violul mai era pedepsit la noi cu "tăierea scârbavnicului mădulariu"). S-ar putea invoca interpretarea freudiană după care orbirea este o castrare simbolică; verticalitatea asigurată de privire şi lumină se corelează cu virilitatea, în timp ce orizontalitatea oarbă ţine de feminitate. Dar grecii nu aveau inhibiţii verbale, care să determine o deplasare simbolică de la falus la ochi. Ei vorbeau liber despre castrarea lui Uranos de către Cronos, sau de automutilarea lui Attis.

Înseamnă că organul considerat vinovat de către Oedip sunt ochii înşişi şi că vina pe care şi-o recunoaşte eroul nu este nici paricidul şi nici incestul, ci *ignoranţa* în care el s-a aflat, iluzia care a făcut posibile aceste tragice fapte. În ochi el pedepseşte organul creator de false reprezentări, ce l-a menţinut într-o lume a aparenţelor, ţinându-l departe de cunoaşterea adevărului sortit de Moire. În definitive, ochii sunt vinovaţi de înălţarea oarbă a eroului, ei au fost instrumentul hybrisului său.

Dar scoaterea ochilor coincide cu momentul în care Oedip accede la clarviziunea interioară. Deprivarea senzorială, ruperea canalelor de comunicare cu lumea fenomenală sunt, în toate tehnicile ascetice, mijloace de a dobândi o privire secundă. După *anagnoresis*, Oedip vede lumea aşa cum este ea făcută de zei, vede destinul aşa cum a fost el scris de Moire, vede cu ochii profetului şi nu cu cei ai omului de rând. Cu alte cuvinte, el atinge conştiinţa profetică a pythiei sau a lui Tiresias, de acum conţinutul oracolelor devenindu-i limpede. Îndreptarea (înţelegerea) sensului "oblic" al oracolului indică transcenderea de către protagonist a condiţiei umane, iar scoaterea ochilor nu face decât să confirme această modificare de statut. Oedip renunţă la vederea fizică, fenomenală, şi cucereşte vederea interioară, numenală, devenind orb pe dinafară şi clarvăzător pe dinăuntru, asemeni lui Tiresias, profetul inspirat de Apollo, sau lui Homer, aedul inspirat de muze.

Apoteoza. După recunoaşterea tragică, Oedip decade din condiţia sa, fiind silit să abandoneze tronul şi să rătăcească din cetate în cetate, însoţit doar de Antigona, sora şi fiica sa. S-ar putea însă ca acest final să fie determinat de simţul etic, de nevoia de ispăşire şi de compensaţie morală specifice Greciei clasice. În epopeile homerice, unde eroul nu este judecat prin prisma canoanelor etice, ci prin aceea a nemăsurii (chiar a monstruozităţii nemotivate a) faptelor sale, Oedip rămâne în continuare rege al Thebei şi sfârşeşte glorios într-un război.

În ciuda schimbării valorilor morale, autorii tragici nu au putut ignora aura de erou ce-l înconjoară pe Oedip (în ciuda sau poate tocmai din cauza acumulării de fapte teribile), astfel încât, deşi eroul îşi duce bătrâneţea în decădere, moartea sa este apoteotică. Glorificarea finală a labdacidului este clar sugerată de instrumentarea dispariţiei sale cu motive simbolice şi rituri din cultul eroilor.

Astfel, dacă într-o variantă a legendei Oedip rătăceşte prin lume urmărit de Erinii, demoni chtonieni ce pedepsesc crimele împotriva părinţilor, şi moare torturat de acestea, la Sofocle el poposeşte la Colonos, în dumbrava Eumenidelor. *Orestia* lui Eschil descrisese deja

felul în care Eriniile, duhuri răzbunătoare şi malefice, ce îl urmăresc pe Oreste pentru uciderea mamei sale, se pot transforma în duhuri benefice şi protectoare, prin mijlocirea Atenei şi a lui Apollo.

Metamorfoza Eriniilor sugerează sublimarea pulsiunilor autodistructive (iasmele personifică remuşcările, tortura interioară provocată de vinovăţie) în pulsiuni creatoare, deci rezolvarea vinei tragice. Oedip care ajunge la Colonos este un Oedip purificat, disculpat de crimele sale, a cărui daimonie eroică a ieşit de sub semnul dezastrului. Astfel încât el poate deveni un protector al cetăţii care îl adăposteşte. Protagonistul este conştient că, după moarte, va deţine puterile unui erou tutelar, ale unui daimon chtonian. În mod simetric, dacă blestemele sale vor duce la distrugerea Thebei (în cele două războaie, al "celor şapte" şi al epigonilor), bunăvoinţa sa în schimb va proteja Atena unde îl primise Tezeu. Din această cauză, cetăţile greceşti evitau pe cât posibil mânia eroilor necunoscuţi şi erau interesate în "racolarea" cât mai multor eroi protectori. Colonos însuşi, sătucul de lângă Atena unde se născuse Sofocle, şi pe care dramaturgul îl înnobilează plasând aici mormântul lui Oedip, poartă numele unui alt erou tutelar, căruia labdacidul vine să i se adauge.

Sfârşitul lui Oedip este sugestiv pentru eroizarea personajului. Într-o explozie de fulgere olimpiene, regele nu moare în sens fizic, ci dispare într-o prăpastie căscată în pământ, asemeni altor personaje eroizate, Amfiaraos sau Trofonios. Vocea invizibilă care îi cere să se grăbească, probabil a lui Hermes psihopomp, indică şi ea că avem de-a face cu ceea ce Erwin Rohde numeşte o răpire miraculoasă. Eroi precum Sarpedon sau Menelau nu mor prin plecarea sufletului (*psyche*) din trup, ci sunt răpiţi *în trup* de către un zeu care îi duce într-un ţinut luminos şi îmbelşugat, diferit de Hadesul subteran destinat umbrelor.

La fel cu Amfiaraos, Oedip este un erou cu însuşiri profetice apoteozat. Trăsăturilor eroice păstrate de legendă (uciderea unui monstru, guvernarea unei cetăţi, fapte "nemăsurate" care trezesc spaima, moartea glorioasă în luptă, însăşi faima care îi perpetuează numele – criteriu pentru Homer al supravieţurii eroice "prin cântecul aezilor"), Sofocle le adaugă

dimensiunea profetică, însuşirile clarvizionare (victoria prin inteligenţă asupra Sfinxului, admirabila voinţă de autocunoaştere). În consens cu spiritul epocii, autorul tragic motivează apoteoza lui Oedip nu prin faptele de arme, ci prin faptele "de minte", cunoaşterea de sine devenind în mistica orfico-pitagoreică şi, mai apoi, platoniciană, o *anamnesis*, o redobândire a conştiinţei şi a condiţiei divine pierdute.

Interpretare psihocritică

Destinul lui Oedip urmează o dublă mişcare, de progresie şi de regresie, înţelegând aceşti termeni în sens topic, şi nu în sens moral. Vatra părintească, concepută ca un *omphalos*, simbolizează centrul psihic, sinele originar, prenatal, de care eroul se îndepărtează vertiginos. Expunerea copilului de către Laios are semnificaţia unei rupturi violente a eului de sursele sale libidinale şi sfâşierea comuniunii empatetice cu lumea. Copilul încetează să se mai împărtăşească din totalitatea magică, iese din sfera de energie a sinelui originar, care conferă sentimentul de atotpotenţă şi imortalitate, şi pătrunde într-o lume a alterităţii.

Simbolic vorbind, Oedip expus părăseşte spaţiul nuclear şi omogen al Hestiei, zeiţa familiei, şi se regăseşte în spaţiul periferic şi neizotrop al lui Hermes, zeul călătoriilor şi al intermedierilor. Muntele sălbatic, răscrucea de drumuri, marea deschisă în toate direcţiile, sunt spaţii ale nonidentităţii, unde eul se diferenţiază de sine, se des-compune din întreg şi face întâlniri cu ceilalţi, cu alter-egouri. Singurătatea îl face vulnerabil; nemaifiind în contact direct cu sursa energiei psihice, el resimte transformările provocate de timp, evoluează, îmbătrâneşte, este supus morţii. Expus pe pământul gol sau într-o arcă pe valuri, el este în contact periculos cu lumea morţilor şi a forţelor subterane. Câtă vreme se afla în marea comuniune, poporul duhurilor nu avea de ce să-i provoace teamă; ele devin angoasante abia când eul le resimte ca alterităţi ce îl pot supune, ce îi pot devia evoluţia. Cu alte cuvinte,

expunerea lui Oedip este un corelativ exterior al desfacerii sinelui originar al protagonistului în complexe autonome, al rupturii eului din masa inconştientului. Primul segment al destinului eroului urmăreşte ceea ce, în schema freudiană adaptată de Jung, reprezintă traseul progredient al sublimării.

Întâlnirea cu oracolul delfic îl face pe Oedip să conştientizeze ruptura interioară dintre eu şi sine. Profeţiile învăluite ale pythiei îi relevă faptul că există două ordini ale realităţii: lumea ca reprezentare a eului şi lumea ca structură esenţială, ca manifestare a sacrului. Prima viziune, cea umană, este subordonată principiului realităţii şi construieşte lumea în cadrul logico-pragmatic al raţiunii, al conştiinţei diurne. Or, în măsura în care conştiinţa are pretenţia de a explica totalitatea psihică, ignorând sau refulând componentele inconştiente, ea suferă o inflaţie malignă. Ea se iluzionează singură, inventând explicaţii false, creând reprezentări iluzorii, generând cu alte cuvinte lumea fenomenală.

Cea de-a doua viziune, cea divină, surclasează viziunea conştientă, integrând-o într-o totalitate superioară, cea a sinelui. Modalităţile cognitive ale sinelui sunt supraraţionale, piezişe şi ilogice, simbolice şi camuflate, dar pline de substanţă. Oedip, omul raţional mediu, nu înţelege profeţiile transconştiente pe care le emite pythia în hieromania ei extatică, sau Tiresias în înţelepciunea lui enstatică. În inspiraţia lor divină, cei doi dezvăluie sensul esenţial al lucrurilor, lumea numenală, în care omul este înşurubat prin sinele său. Ei joacă rolul bătrânului înţelept, arhetip (voce interioară) care îi dezvăluie eroului sensul adânc al existenţei sale.

Din perspectiva eului, Oedip are o anumită imagine, curată dar falsă, despre el însuşi (este fiul lui Polib şi Meropa, este născut în Corint etc.); din perspectiva sinelui, al căror purtători de cuvânt sunt preoteasa posedată şi profetul clarvizionar, el primeşte o altă imagine, impură dar adevărată (fiu al lui Laios şi al Iocastei, deci paricid şi incestuos). Este ca şi cum în el coabitează două persoane, una conştientă şi bine intenţionată, şi alta inconştientă şi distructivă, între care a avut loc un clivaj. Cele două instanţe, cele două arhetipuri coactive în

Oedip, sunt eul şi umbra, personalitatea conştientă şi complementul ei refulat. Oracolul delfic îl previne indirect pe Oedip că are un dublu negativ, că el este altcineva, care săvârşeşte fără voia sa lucruri abominabile.

Dacă expunerea de către Laios este cauza sciziunii brutale din Oedip şi a potenţării malefice a umbrei personajului, consultarea oracolului va avea drept efect refacerea legăturii dintre eu şi umbra clivată. "*Gnoti sauton*", abandonează cunoaşterea lucrurilor din afara ta şi apleacă-te asupra ta însuţi, cere deviza delfică. Plecând în căutarea originii sale, Oedip încetează să-şi investească atenţia în obiecte exterioare şi începe să-şi ilumineze *imago*-urile interioare. Delfi este punctul de inflexiune unde atitudinea extrovertită a eroului se transformă într-o atitudine introvertită. De aici începe cel de-al doilea segment al destinului său, cel al revenirii spre Theba, ce poate fi citit ca un traseu interior, ca un *regressus ad uterum* în vederea autodescoperirii, a refacerii unităţii sinelui şi a regenerării.

Pe schema topică freudiană adoptată de Jung, destinul lui Oedip îşi opreşte drumul ascendent (sublimare) în momentul în care, ajuns la maturitate, eroul ar trebui să contracteze o relaţie sexuală cu o femeie, deci o căsătorie. Protagonistului nu-i este însă menită o soartă obişnuită, el va trebui să străbată drumul invers (regresie) spre Theba, trecând printr-o serie de probe iniţiatice. Primul obstacol apare la răscrucea de drumuri dintre Delfi, Corint şi Theba, răscruce pe care, în spiritul ideii de regresie la mamă, Driek van der Sterren o interpretează ca o imagine a trupului şi sexului feminin.

Aici, într-o postură impresionantă, purtat de caleaşca regală, Laios iese în faţa lui Oedip, ca şi cum el ar păzi calea ce duce spre alcovul regal. Tatăl este ameninţător şi agresiv, gata să-l zdrobească pe Oedip dacă acesta nu i se supune. Citind neuropsihologic situaţia spaţială a întâlnirii celor doi, s-ar putea spune că eul pornit în regresie (Oedip) a ajuns într-un releu neuronal, într-o sinapsă (răscrucea), unde o cenzură, o inhibiţie (tatăl), împiedică intrarea pe un anumit traseu (drumul spre Theba). Figura lui Laios are o încărcătură fantasmatică; afectiv, Oedip nu se confruntă cu o persoană reală, ci cu o imagine interioară, a

cărei energie barează întoarcerea pe un traseu psihic străbătut până acum doar în sens progredient.

După cum spuneam în prolegomenele teoretice, spre deosebire de Freud, Jung consideră că libidoul se sexualizează abia la pubertate. Relaţia copilului cu mama nu este o relaţie incestuoasă; relaţia unui adult cu *imago*-ul matern este în schimb incestuoasă, deoarece libidoul care reinvesteşte acest *imago* este sexualizat. Din cauza aceasta, regresia este interzisă de o serie de prohibiţii, care modifică lumina afectivă în care eroul vede figurile din etapele psihologice anterioare. Privite prin acest filtru anamorfotic, *imago*-urile care, străbătute progredient, erau valorizate pozitiv, acum, străbătute regredient, capătă un aspect terifiant. Chipul unui tată bun, ocrotitor, se metamorfozează în chipul unui tată distrugător, care personifică interdicţia regresiei în general, şi a incestului presupus de aceasta, în particular.

Complexul castrării se reactivează şi transformă *imago*-ul patern în cel al unui Cerber. Pentru a pătrunde în lumea cealaltă, simbolizând inconştientul, eroii trebuie mai întotdeauna să înfrunte monştri infernali, zmei, uriaşi, căpcăuni, sau chiar mânia unui zeu al adâncurilor, precum Hades sau Poseidon (în cazul lui Ulise). Dacă sucombă, ei rămân prizonieri în bezne, sunt cuprinşi de paralizie, sunt făcuţi sclavi ai zmeilor, sau sunt ucişi de aceştia, ori sunt mâncaţi de căpcăuni. Eşecul se traduce printr-un *stupor* (cum se întâmplă cu Tezeu şi Pirithous ţintuiţi pe o stâncă în Hades), care indică pierderea controlului în expediţia regresivă, căderea eului în zona de fascinaţie meduzeică a unui complex autonom, care îl "înghite". Ca să-şi poată continua catabaza, eroul trebuie să-şi înfrângă teroarea şi să exorcizeze figura monstruoasă. Înfruntându-şi şi ucigându-şi tatăl, Oedip sparge, la nivel simbolic, o cenzură psihică, disipându-i puterea paralizantă.

La intrarea în Theba, Oedip se confruntă cu o altă figură monstruoasă, cu rol de gardian al secretelor ascunse: Sfinxul cu chip de femeie, corp de leu şi coadă de şarpe. În divinităţile feminine infernale, cum ar fi Hecate, Persefona sau Isis, în şerpii, balaurii şi dragonii

chtonieni sau acvatici, Jung vede nişte personificări ale *imago*-ului matern. Aspectul lor terifiant se datorează interdicţiei incestului şi a regresiei în general, care colorează în negativ chipul mamei, pentru a-l face inaccesibil. Sfinxul este o *mamă teribilă* din cauza anxietăţii pe care o provoacă reinvestirea regredientă a *imago*-ului matern. "Iată cauza primă a atributelor teriomorfe ale divinităţii, scrie Jung. Cum, în anumite condiţii, Libidoul refulat se manifestă sub forma angoasei, aceste animale au, în majoritatea cazurilor, o natură înspăimântătoare. În starea conştientă, suntem legaţi de mama noastră printr-o pietate profundă; în vis, această mamă ne urmăreşte sub înfăţişarea unui animal îngrozitor. Mitologic vorbind, sfinxul este de fapt un animal teribil în care sunt uşor de recunoscut trăsăturile unui derivat al mamei: în legenda lui Oedip, sfinxul a fost trimis de Hera, care ura Theba din cauza naşterii lui Bacchus. Triumfând asupra sfinxului, care simbolizează pur şi simplu teama de mamă, Oedip este constrâns să o ia în căsătorie pe Iocasta, mama sa, deoarece tronul şi mâna reginei, văduvă acum, aparţin de drept celui care eliberează ţara de plaga sfinxului." (*Métamorphoses et symboles de la Libido*, p. 173)

Căsătoria fiului cu mama poate fi citită, în acelaşi registru analitic, ca o fixaţie a lui Oedip asupra *imago*-ului matern, la care accede după ce depăşeşte complexul castrării (prin uciderea "simbolică" a tatălui). Spre deosebire de Freud, care vede doar aspectul nevrotic şi involutiv al acestei fixaţii, Jung descifrează în miturile nunţii incestuoase dorinţa fantasmatică de regenerare printr-o a doua naştere, după modelul soarelui care, seara, coboară în oceanul matern, îl străbate ca într-o gestaţie, şi reapare la orizontul opus, nou şi strălucitor. "Ansamblul mitului solar, scrie Jung, dovedeşte cu claritate că baza fundamentală a dorinţei *incestuoase* nu este atât coabitarea, ci ideea specială de a redeveni copil, de a recădea sub protecţia părinţilor, de a intra încă o dată în sânul mamei pentru a fi născut a doua oară de aceasta. Din nefericire, pe drumul ce duce la această ţintă apare incestul, adică necesitatea de a intra, prin orice mijloace, în corpul mamei. Una din modalităţile cele mai simple ar consta în a-ţi fecunda mama şi a te genera identic ţie însuţi. Dar interdicţia incestului se opune

acestei soluţii; din cauza aceasta miturile solare şi de renaştere abundă în propuneri asupra modalităţii de a evita incestul." (p. 215)

Destinul lui Oedip intră şi el mai degrabă în schema unei queste eroice, care are drept ţintă apoteoza, şi nu în cea a unei nevroze; de aceea, căsătoria cu Iocasta trebuie pusă nu sub semnul unei perversiuni, ci al unei nunţi sacre, *hieros gamos*, unde sensul simbolic şi spiritual covârşeşte sensul concret şi trivial. Miturile cosmogonice, riturile de mistere, epica eroică conservă adeseori scenariul unei *coniunctio* incestuoase, în care monstruosul se îmbină cu sacrul, iar pulsiunea perversă este sublimată într-o semnificaţie mistică.

Temei renaşterii i se subordonează şi un alt motiv al legendei lui Oedip, şi anume motivul părinţilor dubli. Spre deosebire de muritorii de rând, eroii au adeseori parte de două mame, una naturală şi una care îi creşte într-un mod magic. A doua mamă, mama doică, are rolul de a regesta (la propriu sau prin rituri alternative) pruncul, pentru a-l aduce pe lume a doua oară, nu din carne umană ci din trup divin, nu din materie ci din spirit. Demeter, intrată doică în casa lui Celeos şi Metaneira, regii din Eleusis, procedează la imortalizarea lui Demophon, fiul acestora. Dionysos dobândeşte divinitatea pentru că, după moartea Semelei, este gestat a doua oară de către Zeus însuşi. În *Mitul naşterii eroului*, O. Rank analizează motivul celor două mame, conform căreia eroul abandonat este cel mai adesea găsit de un alt cuplu, care îl hrăneşte. Or, după cum susţine Jung, "motivul celor două mame lasă să se întrevadă ideea de întinerire spontană, exprimând după cât se pare dorinţa de a fi renăscut de către mamă. Aplicată eroului, această situaţie poate fi formulată astfel: Este erou cel a cărui mamă i-a fost şi a doua oară mamă, adică: Este erou cel care ştie ce are de făcut pentru a fi renăscut de către mama sa." (p. 306)

Regresia lui Oedip nu se opreşte însă aici, cu atât mai mult cu cât interdicţia incestului, doar înfrântă simbolic prin uciderea tatălui şi a Sfinxului, dar nu şi anulată, face presiuni asupra eului regresiv de a ieşi din sfera de iradiere a *imago*-ului matern. Pe schema topică prezentată la început, vedem libidoul regredient deplasându-se de pe figura mamei spre cea a

sânului matern, deci spre primul obiect psihic investit de copil. De la figura mamei ca persoană, ca femeie, eroul se reîntoarce la funcţia nutritivă ”preo-edipiană“, nesexualizată. În acest stadiu, accentul libidinal se deplasează de pe femeia-soţie pe Marea Zeiţă chtoniană, pe pământul mumă care ne hrăneşte, asigurând bunăstarea şi bogăţia întregii cetăţi. În relaţia Iocastei cu Oedip, în mama-soţie începe să se străvadă tot mai puternic regina-zeiţă din mitologia egeeană.

Interdicţia regresiei se manifestă însă şi de astă dată, demonizând *imago*-ul sânului chtonian. Privit prin lentila negativă, pământul îmbelşugat devine un deşert, fecunditatea face loc sterilităţii, mama hrănitoare se transformă într-o maşteră. În cazul lui Oedip, expresia simbolică a schimbării de semnificaţie afectivă este apariţia miasmei. Ciuma, molimele, invaziile de lăcuste, moartea animalelor, uscarea holdelor, seceta, uscarea izvoarelor sunt manifestările apocaliptice ale miasmei, situaţia prohibită în care a intrat Oedip fiind ipostaziată asupra întregului decor, ca şi cum cetatea ar fi spaţiul mental al aventurii sale interioare. Spaima pierderii de sine implicată de regresia către stadii primitive ale evoluţiei face ca sânul matern, resimţit de prunc ca un izvor de viaţă, să-i apară eului matur ca o zeitate a morţii, ca o Persefona din al cărei regat urcă spre lumea celor vii molimele şi bolile.

Înrudite cu miasma sunt şi Eriniile, făpturi trimise de stăpâna Hadesului pentru a pedepsi crimele împotriva părinţilor. Eriniile care îl vor urmări pe Oedip pentru a răzbuna incestul personifică teroarea provocată de mama teribilă, al cărei sân a devenit un izvor de apă moartă. Cetăţile unde Oedip sau Oreste ar vrea să se oprească din rătăcire le refuză azilul, de teama făpturilor care îi însoţesc. Pentru exorcizarea lor este nevoie de un ritual de sublimare, care să deculpabilizeze libidoul, care să transforme Eriniile malefice, aducătoare de moarte, în Eumenide binevoitoare, protectoare ale vieţii.

Traseul de până acum al lui Oedip a fost parcurs în parte în mod deliberat, în parte orbeşte. Urmând îndemnul delfic, protagonistul a plecat pe un drum al cunoaşterii de sine, în care a încercat să-şi reconstruiască singur destinul. Dar planurile de a evita soarta prezisă la

naştere au fost dejucate de eroul însuşi, de acel Oedip care îl ucide pe Laios şi care se căsătoreşte cu Iocasta, fără să ştie ce face. Este ca şi cum Oedip ar fi un personaj debublat, eforturile pozitive ale eului său bun fiind contracarate de faptele unui eu tenebros. În ultimă instanţă, pythia nu l-a îndemnat: ”Fă ceea ce ţi-e scris să faci!” (paricid, incest) ci ”Cunoaşte-te pe tine însuţi!” (luminează-ţi pulsiunile paricide şi incestuoase). Câtă vreme nu se cunoaşte cu adevărat, Oedip se comportă clivat, o parte din el făcând lucrurile pe care partea conştientă le reprimă.

Acest complex autonom, acest dublu nocturn, este, în terminologia lui Jung, *umbra*, arhetip în jurul căruia constelează pulsiunile refulate, dorinţele interzise. În logica acestei psihologii, Oedip nu este erou *pentru că* a comis paricidul şi incestul, ci pentru că îşi conştientizează pornirea paricidă şi incestuoasă. Întoarcerea sa la Theba nu este doar o regresie nevrotică spre imaginea mamei, ci şi un proces de autocunoaştere. Eroismul lui Oedip nu constă, desigur, în comiterea inconştientă a crimelor, ci în drumul interior spre iluminarea pulsiunilor criminale. Prin ancheta asupra ucigaşului lui Laios, Oedip nu face decât să-şi conştientizeze tenebrele. Prima mare probă în drumul spre sine este confruntarea cu umbra, cu acel complex autonomizat care îşi ucide tatăl şi se căsătoreşte cu mama sa fără să aibă conştiinţa morală a ceea ce face.

În psihologia analitică jungiană, confruntarea cu umbra şi asimilarea conţinuturilor acesteia este de neocolit pentru realizarea totalităţii psihice. Oricât de dureroasă şi insuportabilă ar fi luminarea dorinţelor refulate, Oedip trebuie să asume aceste dorinţe, să înceteze să le proiecteze asupra altcuiva (ucigaşul “necunoscut” al lui Laios). Prin descoperirea adevărului, Oedip anchetatorul (eul conştient), îl prinde pe Oedip ucigaşul (umbra).

Cum eul deţine, în propriul său spaţiu de acţiune, liberul arbitru, în timp ce umbra reprezintă predestinarea la nivel psihologic, se poate spune că, luându-şi în stăpânire umbra, Oedip se eliberează de sub destin. De acum înainte, el nu va mai fi supus orbeşte tendinţelor

inconştiente care l-au purtat către paricid şi incest, şi nici unui fel de pulsiuni refulate. Într-o interpretare jungiană a tragediei greceşti, a asuma destinul nu înseamnă a-l ignora (o asemenea atitudine provoacă, dimpotrivă, autonomizarea umbrei), ci a-l pătrunde în mecanismele sale profunde. Oedip care înţelege soarta scrisă de Moire este un Oedip ce îşi extinde conştiinţa asupra pulsiunilor libidinale reprimate şi distructive. Refacerea punţilor de legătură cu inconştientul permite, arată Jung, exprimarea acestuia prin intermediul simbolurilor şi riturilor, descărcarea tensiunilor explozive şi sublimarea lor.

Preluarea sub control a energiilor inconştiente şi contactul cu numinosumul interior face din om stăpânul unor forţe nebănuite până atunci (facultăţile paranormale – telepatia, hipnoza, clarviziunea etc. – ar intra după Jung în această categorie). Iluminat, Oedip devine clarvizionar, înţelegând de acum înainte, asemeni lui Tiresias, ursita aşa cum este croită aceasta de divinitate. Răspunsul dat la întrebarea Sfinxului: "Cine este mai presus decât destinul?" exprima tocmai această ecuaţie esenţială a conştiinţei şi inconştientului. "Omul este mai presus decât destinul" este un răspuns corect pentru că, premonitoriu, el indică condiţia spre care se îndreaptă Oedip prin preluarea sub control a umbrei sale.

Scoaterea ochilor marchează schimbarea de condiţie suferită de protagonist. Oedip încetează să privească cu "ochii eului", deci cu organele senzoriale, care îl conectează la realitatea exterioară, şi începe să vadă cu "ochii sinelui", prin *insight* şi intuiţie empatetică, care îl racordează la realităţile profunde. Orbirea simbolizează plonjarea iniţiatică a eroului în propriul inconştient, înţeleasă nu ca involuţie, ci ca o cucerire a viziunii de tip profetic (Tiresias) sau poetic (Homer) ce caracterizează totalizarea în sine.

Chiar dacă pierderea ochilor păstrează sensul freudian de castrare simbolică, Jung, comentând riturile de automutilare, pune în evidenţă ideea de sacrificare a unui organ şi, mai ales, a libidoului investit în el. În expediţia sa interioară, eroul mitic trebuie nu numai să ia cunoştinţă de existenţa unor monştri teriomorfi, ci şi să-i înfrângă. Cum aceşti monştri personifică un complex psihic mai puţin evoluat, în care este fixată o cantitate mai mare sau

mai mică de energie psihică, sacrificarea lor (a taurului, spre exemplu) simbolizează deblocarea acestor energii, în vederea reutilizării lor.

Jertfa maximă este sacrificiul christic de sine, prin care, susţine Jung, întreg libidoul investit în imaginea trupului este eliberat şi reinvestit în "spirit", servind retotalizării în sine. Oedip mărturiseşte că s-a orbit pentru a nu fi nevoit să dea ochii nici cu copiii săi vii, care îi sunt totodată fraţi şi surori, nici cu părinţii săi morţi, mama fiindu-i totodată şi soţie. Cu alte cuvinte, el refuză să mai ia contact atât conştient (lumea viilor), cât şi inconştient (lumea morţilor), cu figuri pe care eul său matur, din cauza sexualizării sale, le transformă în obiecte ale unei dorinţe incestuoase. Scoţându-şi ochii, el sacrifică libidoul incestuos. După cum arată Jung, luarea sub control a pulsiunilor sexuale este, în toate tehnicile ascetice, calea spre transcendere şi apoteoză. Energia recuperată prin jertfa *imago*-urilor investite sexual este "vehicolul" cel mai eficient pentru călătoria în lumea zeilor.

Prin sublimarea sexualităţii, eroul capătă, cel puţin pentru un timp, aspectul unui copil, al unui "născut a doua oară". Două figuri, aparţinând amândouă schemei topice expuse la început, susţin ideea de regresie a eroului la stadiul infantil: unchiul şi sora. După ce *imago*-urile celor doi părinţi şi interdicţiile conotate de acestea au fost spulberate, Oedip, redevenit simbolic copil, investeşte cu funcţia de părinţi alte două personaje, pe Creon şi pe Antigona.

Creon este unchiul şi cumnatul care, substituindu-se *imago*-ul patern, preia imperativul moral reprezentat de acesta. Prin exilarea lui Oedip, Creon (sau cei doi fii-fraţi, Eteocle şi Polinice) exercită din nou, retroactiv, blamul incestului. Unchiul îl îndepărtează pe Oedip de alcovul părintesc, de patul nunţii cu mama sa. Trebuie făcută însă observaţia că interdicţia impusă de Creon nu-l împinge pe protagonist "înainte", în sensul progredient al schemei topice (rol care îi revenise tatălui agresiv de la răscrucea de drumuri), ci "înapoi", spre condiţia infantilă nesexualizată. După ce acest al doilea tată îl alungă a doua oară, Oedip, orb şi neajutorat ca un copil, este condus de către fiica şi sora sa, Antigona. A fi purtat de mână de către o femeie care te ocroteşte este un simbol grăitor pentru regresia la copilărie.

Oedip pare a porni pentru a doua oară în viaţă, repetând traseul plecării din cetatea natală. În rătăcirea sa, eroul ajunge în poiana de lângă Kolonos, spaţiu care aminteşte, în registru "îmblânzit", de pădurea sălbatică unde fusese expus la naştere. Locul pustiu, pădurea labirintică, răscrucea de drumuri sunt spaţii ale lui Hermes, care leagă lumea de sus cu cea de jos, permiţând comunicarea între niveluri. Or, în poiana de la Kolonos se află crevasa prin care Tezeu şi Pirithous au coborât în infern pentru a o răpi pe Proserpina. Prin aceeaşi crevasă, Oedip dispare miraculos, sub ochii aceluiaşi Tezeu, singurul iniţiat admis să asiste la răpire. Prin aceasta, Oedip va deveni un daimon hipochtonian, un erou protector al Atenei.

Catabasis eis Haidou redă simbolic o descindere în inconştientul colectiv. Populaţia morţilor reprezintă ansamblul amintirilor şi urmelor mnezice conservate în memoria ancestrală a rasei, ca nişte umbre sigilate în infern. Crevasa este un adevărat cordon ombilical, prin care pruncul se racordează la mamă şi la specie. Plonjarea în lumea morţii, atunci când se face deliberat (deci când este vorba de o regresie voluntară), are ca scop iniţierea în tainele vieţii, uterul chtonian fiind în acelaşi timp leagăn şi mormânt, izvor de apă moartă şi de apă vie. Comoara ascunsă în adânc, în căutarea căreia pornesc toţi iniţiaţii, are puterea de a conferi imortalitatea, fiind, psihologic vorbind, un simbol al libidoului, al energiei vitale. *Mama* de care este atras eroul mitic este acest arhetip atotputernic, al Marii zeiţe din care se trage rasa umană.

"Dar, comentează Jung, aşa cum spune Mefisto în partea a doua a lui Faust, în scena mumelor, «primejdia e mare». «Adâncimea aceasta este seducătoare, este muma… este moartea». De îndată ce Libidoul părăseşte lumea luminată de soare, fie prin voinţa individului, fie prin pierderea forţei vitale, el recade în propria profunzime, se întoarce la sursa de unde a ţâşnit odinioară, la buric, pe unde a pătruns în corpul nostru. Acest punct de ruptură este mama; ea este izvorul Libidoului. Atunci când omul slăbit, nesigur pe puterile sale, renunţă la o mare operă, Libidoul refluează spre acest izvor; este momentul periculos în care [omul] va trebui să decidă între neantizare şi o nouă viaţă. Dacă se întâmplă să întârzie în

ţinutul mirific al lumii interioare, omul respectiv nu mai este decât o umbră pentru lumea din afară; el este, ca să spunem aşa, mort sau condamnat." (p. 281)

În acest sens interpretează Jung aventura lui Tezeu şi Pirithous: "ajunşi jos, ei au vrut să se odihnească, dar au rămas ţintuiţi pe o stâncă; cu alte cuvinte, cramponându-se de mamă, ei au fost pierduţi pentru lumea terestră. Mai târziu, Tezeu a fost eliberat de Heracle, care devine astfel salvatorul, cel care triumfează asupra morţii (la fel cu Horus răzbunându-l pe Osiris). Dacă, dimpotrivă, Libidoul reuşeşte să se elibereze şi să iasă înapoi la suprafaţă, atunci se produce un miracol: răstimpul petrecut în infern se vădeşte a fi avut asupra lui efectul unei fântâni a tinereţii, l-a transformat, iar moartea sa aparentă dă naştere unei noi fecundităţi." (p. 283)

Faptul că Oedip atinge punctul magic unde moartea se transformă în apoteoză este sugerat de explozia de fulgere divine care îi însoţesc dispariţia miraculoasă. Este ca şi cum protagonistul ar fi scurtcircuitat polul energetic subteran, provoacând o (auto)combustie orbitoare. Uterul chtonian se transformă dintr-un cavou funebru într-un leagăn de foc. Crevasa mortuară de la Kolonos întâlneşte simbolic vatra (Hestia) din alcovul părintesc care consacră naşterea. Modelul *tare* pentru riturile de integrare a copilului în familie prin depunerea lui pe marginea vetrei îl constituie *scufundarea copilului în focul Hestiei*, aşa cum a făcut Demeter cu Demophon. Prin această baie de energie, trupul perisabil al pruncului este ars, fiind înlocuit cu un trup indestructibil şi imortal, de natură pirică.

Prima naştere a lui Oedip, la condiţia de muritor, a stat sub semnul iluziei, al crimei şi al morţii; cea de-a doua naştere, la condiţia de semizeu, va sta sub semnul adevărului şi al vieţii veşnice. Imaginând destinul fiului lui Laios, mitologia greacă pare a fi urmat în fapt traseul unei introversiuni spre sursa inepuizabilă a energiei psihice. Atingând centrul fiinţei sale (sinele este, după Jung, o *imago Dei* în om), Oedip îşi consumă dimensiunea muritoare şi emerge în dimensiunea divină, aşa cum şamanii devin stăpâni ai focului, iar asceţii hinduşi îşi trezesc focul interior.

Bibliografie:

Pentru reconstituirea mitului oedipian:

Homer, *Iliada* (Cântul XXIII) şi *Odiseea* (Cântul XI); Hesiod, *Teogonia* 326; Pindar, *Ode nemeene*, I, 91; Eschil, *Cei şapte contra Thebei*; Sofocle, *Oedip rege*, *Oedip la Colonos* şi *Antigona*; Euripide, *Fenicienele*; Pausanias, *Călătorie în Grecia*, X, 5; Ovidiu, *Metamorfozele*, III, 320, precum şi diverşi scoliaşti la tragicii greci.

Pentru analiza motivelor din mitul oedipian:

Jan Bremmer, *Oedipus and the Greek Oedipus Complex*, în *Interpretations of Greek Mythology*, London, Routledge, 1994 (succesiunea violentă la tron, incestul); Jean Brun, *Idéologie et démythisation*, în *Archivio di Filosofia*, p. 405-442 (cunoaşterea, Sfinxul); Kevin Clinton, *The Sacred Officials of the Eleusinian Mysteries*, Philadelphia, 1974 (iniţierea de tip Hestia); Marie Delcourt, *L'Oracle de Delphes*, Paris, Payot, 1981; Idem, *Œdipe ou la légende du conquérant*, Liège, 1944 (expunerea, paricidul, Sfinxul, incestul); Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Sofocle şi condiţia umană* (cunoaştere *vs.* intelect), Bucureşti, Albatros, 1974; L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, Clarendon Press, 1970 (cultul eroilor, imortalizarea); Robert Flacelière, *Adivinos y oráculos griegos*, Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitaria, 1965 (profetul); J. G. Frazer, *Creanga de aur*, Bucureşti, Minerva, 1980 (succesiunea violentă la tron); Louis Gernet, André Boulanger, *Le Génie Grec dans la religion*, Paris, 1932 (cultul eroilor); Mihai Gramatopol, *Moira, mythos, drama*, Bucureşti, E.P.L.U., 1969 (destinul); Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, vol. 2 (Sfinxul, Tiresias, succesiunea violentă la tron); C. Kerényi, *The Heroes of the Greeks*, Thames and Hudson, 1978, (Cap. X, Oidipus); Martin P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, University of California Press, 1972 (originea mitului); R. Parker, *Miasma*,

Oxford, 1983; Erwin Rohde, *Psyché*, Bucureşti, Meridiane, 1985 (cultul eroilor, răpirea miraculoasă); Immanuel Velikovsky, *Oedipus and Akhnaton. Myth and History*, Sidwick and Jackson Limited, 1960 (surse egiptene, Sfinxul); Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică*, Bucureşti, Meridiane, 1995 (Hestia şi imortalizarea prin foc, Hermes şi expunerea).

Pentru scenariul psihic arhetipal:

C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, Traduit de l'allemand par L. de Vos, Paris, Éditions Montaigne, 1927. *Simboluri ale transformării*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Teora, 1999, 2 vol.

Pentru arhetipologia inconştientului: C. G. Jung, *Opere complete,* Bucureşti, Trei, Vol. 1: *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, 2003; Vol 9: *Aion. Contribuţii la simbolistica sinelui*, 2005; *În lumea arhetipurilor*, Traducere din limba germană, prefaţă, comentarii şi note de Vasile Dem. Zamfirescu, "Jurnalul Literar", Bucureşti, 1994.

Pentru complexul Oedip în concepţia lui Sigmund Freud, *Totem şi tabu*, în *Opere* I, Traducere, eseu introductiv şi note de dr. Leonard Gavriliu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991; *Interpretarea viselor*, în *Opere* II, 1993; *Trei studii privind teoria sexualităţii* şi *Contribuţii la psihologia vieţii erotice*, în *Opere* III, 1994; *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Bucureşti, Trei, 1994. Jean Laplanche şi J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, Bucureşti, Humanitas, 1994.

Alte psihanalize ale mitului:

Patrick Mullahy, *Oedipus Myth and Complex. A Review of Psychoanalytic Theory*, New York, Hermitage Press, 1948; Ernest Jones, *Hamlet et Oedipe*, Paris, Gallimard, 1967; Conrad Stein, *L'enfant imaginaire*, Paris, Denoël, 1971; Moustapha Safouan, *Etudes sur l'Oedipe. Introduction à une théorie du sujet*, Paris, Seuil, 1974; Driek van der Sterren, *Psihanaliza literaturii. Oedip Rege*, Bucureşti, Ed. Trei, 1996.

Pentru o altă distribuţie a relaţiilor în triunghiul oedipian:

René Girard, *Violenţa şi sacrul*, Traducere de Mona Antohi, Bucureşti, Nemira, 1995.

Oedip şi tragedia greacă:

C. Fred Alford, *The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy*, New Haven and London, Yale University Press, 1985.

Oedip şi literatura:

Marthe Robert, *Romanul începuturilor şi începuturile romanului*, Bucureşti, Univers, 1983.

Cultele religioase în Dacia romană şi postromană

Pe cât de bine cunoscută documentar şi arheologic este Dacia în perioada romană, pe atât de obscură devine ea în perioada postromană. "Epoca barbară" a migraţiilor este una dintre cele mai nebuloase şi mai fascinante perioade din istoria noastră. După retragerea aureliană, Dacia s-a transformat într-un *no man's land*, asupra localnicilor abătându-se valuri continue de populaţii de cele mai felurite origini. Unul dintre primii cercetători care s-a apropiat de acest *melting pot* cultural a fost Alexandru Odobescu, considerat, alături de B. P. Hasdeu, drept unul dintre întemeietorii arheologiei, respectiv ai istoriografiei, româneşti[1]. Sunt uimitoare intuiţiile şi diagnosticele pe care autorul *Falsului tratat de vânătoare* le punea acum mai bine de o sută de ani, rupând cu tradiţia arheologiei diletante a anticarilor şi deschizând calea arheologiei ştiinţifice, critice, ce avea să înceapă cu Grigore Tocilescu. Abordând descoperirile arheologice pe baza unei metode comparatist-analogice, ce anunţa rigoarea metodei tipologice a lui Oskar Montelius, Alexandru Odobescu a reuşit să facă o primă radiografie, neaşteptat de exactă, a acestei perioade atât de importante în configurarea profilului spiritual al protoromânilor.

Într-o Conferinţă rostită la Ateneul Român la 17 decembrie 1872[2], Alexandru Odobescu împarte monumentele arheologice descoperite în ţara noastră în patru grupuri, ce corespund următoarei cronologii: 1) "Periodul preistoric": de la origini până la cucerirea Daciei (sec. II); 2) "Periodul roman": de la Traian până la retragerea aureliană (sec. III); 3) "Periodul barbar": de la retragerea aureliană la întemeierea statelor româneşti (sec. XII); 4) "Periodul românesc": de la "descălecat" până în prezent. În mare, cronologia este exactă, chiar dacă între timp

[1] Pentru rolul jucat de Al. Odobescu în constituirea arheologiei româneşti, vezi Lucian Boia, *Evoluţia istoriografiei române*, Bucureşti, 1976, p. 228; Alexandru Avram, *Studiu introductiv* la Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. V, Bucureşti, Editura Academiei, 1989, p. 5-47.

decupajul istoric a fost oarecum modificat şi puternic nuanţat, mai ales în ceea ce priveşte "periodul preistoric"[3], care a fost limitat până la venirea triburilor indoeuropene ale traco-geto-dacilor, în preajma anului 2000 î.e.n.

Intervalul care ne interesează cuprinde "periodul roman" şi începutul "periodului barbar", deci a epocii prefeudale a migraţiilor. El delimitează populaţia romanizată din Dacia, din secolul II până în secolul VI, de dinainte de venirea slavilor. Principalele invazii din aceste secole au fost cele ale goţilor, hunilor, gepizilor şi avarilor, iar profilul religios al perioadei poate fi reconstituit prin conjugarea cultelor din perioada daco-romană cu cele ale triburilor germanice şi turanice invadatoare. Asupra acestui interval se concentrează cele mai importante contribuţii arheologice şi istorice ale lui Alexandru Odobescu. Chiar dacă el nu şi-a propus niciodată să elaboreze un tablou exhaustiv al perioadei, în scrierile sale sunt diseminate suficiente informaţii şi analize, din care să poată fi schiţat un portret robot cu trăsături esenţializate.

Într-o scrisoare din 16 ianuarie 1869 către savantul maghiar Rómer Floris, publicată de acesta în revista *Archaeologiai értesitö*[4], Alexandru Odobescu alcătuieşte următorul inventar al "divinităţilor specifice care s-au bucurat de o cinstire deosebită în Dacia": 1) Mithra; 2) Diana-Artemis-Hecate; 3) Cavalerul trac; 4) divinităţi egiptene, feniciene şi siriene (Isis), puse de autor sub semnul gnozei, care ar fi făcut o concurenţă redutabilă creştinismului. În ciuda marii sărăcii de date epigrafice şi material sculptural de la data respectivă, este uimitoare corectitudinea clasificării, care, într-o terminologie actuală, ar suna astfel: 1) Culte persane; 2) Culte greco-romane; 3) Culte traco-dacice; 4) Culte egiptene şi siriene, în cadrul cărora sunt discutate 5) gnoza şi creştinismul. La acestea, trebuie adăugate, pentru secolele

---

[2] *Artele în România în periodul preistoric*, în Al. Odobescu, *Opere alese*, vol. II, Bucureşti, Cugetarea - Georgescu Delafras, p. 302-303.

[3] Preistoria a fost restrânsă la epoca pietrei şi, în cadrul acesteia, alături de fazele invocate de Odobescu, a pietrei cioplite şi a celei şlefuite (paleolitic şi neolitic), a fost definit mezoliticul.

[4] *Pannonia és Dácia régészeti érdekei* (*Interesele arheologice ale Pannoniei şi ale Daciei*), în Alexandru Odobescu, *Opere,* vol. V, p. 357-362.

ulterioare retragerii romanilor din Dacia, 6) Cultele germanice; şi 7) Cultele asiatice, turanice (hunii).

Arheologia contemporană a îmbogăţit considerabil tabloul, pe baza numeroaselor descoperiri făcute între timp, fără însă să-i modifice cu mult liniile principale. Astfel, în 1984, Mihai Bărbulescu trece în revistă peste 100 de divinităţi atestate în provincia Dacia, grupându-le în funcţie de origine în: 1) divinităţi greco-romane; 2) divinităţi iraniene (persane); 3) divinităţi microasiatice; 4) divinităţi siriene şi palmiriene; 5) divinităţi egiptene; 6) divinităţi nord-africane; 7) divinităţi celtice şi germanice; 8) divinităţi traco-moesice; 9) creştinismul; 10) divinităţi mistice (gnostice etc.) şi magice, legate în special de cultul funerar.[5] Acest repertoriu extraordinar de bogat reflectă desigur viaţa religioasă din întreg spaţiul imperiului în antichitatea târzie, fiind rezultatul toleranţei religioase a romanilor, dispuşi să accepte orice cult care nu se împotrivea politicii de stat. În acest fel, prin importuri, asocieri, asimilări şi interpretări (*interpretatio romana*), Dacia a devenit şi ea locul de confluenţă a numeroase culte şi credinţe, aduse de militari şi de colonişti *ex toto orbe romano*. Aceasta nu înseamnă că întreaga populaţie practica un superpoliteism închinându-se tuturor acestor zei, ci, după cum observă judicios Mihai Bărbulescu, că fiecare grup etnic sau profesional, fiecare individ chiar, putea "alege" din imensul panteon, pe baza afinităţilor elective, un grup de zei în uz personal.

Comparând cele două repertorii divine, cel sistematizat de Odobescu şi cel actual, se observă că, deşi datele şi descoperirile arheologice existente la data respectivă erau extrem de reduse, Odobescu scapă din vedere doar grupurile divinităţilor micro-asiatice (Cybele şi Attis, Men etc.) şi nord-africane (Caelestis şi Dii Mauri). În ce priveşte celelalte grupuri, chiar dacă nu le dezvoltă exhaustiv, el le nominalizează prin divinităţile cele mai reprezentative. Vom reconstitui în continuare, survolând întreaga operă arheologică a lui Odobescu, tabloul

[5] Mihai Bărbulescu, *Interferenţe spirituale în Dacia romană*, Cluj-Napoca, Dacia, 1984, 131-138.

cultelor religioase din Dacia romană şi postromană (sec. II-VI) asupra cărora se opreşte savantul român.

Cultul mithraic

Misterele lui Mithra, importate în imperiul roman în primele secole ale mileniului I, sunt, alături de zurvanism şi maniheism, unul din sincretismele de tip dualist care au luat naştere în Persia pe fondul religiei lui Zoroastru. În cadrul înfruntării dintre două principii divine, binele şi răul, lumina şi întunericul, Mithra este un erou sau zeu solar care asigură victoria luminii. La incitaţia lui Sol, cu care ajunge să se confunde printr-o *solificatio*, Mithra sacrifică marele Taur cosmic, determinând astfel apocalipsa şi renaşterea universului, apoi se înalţă în cer la un banchet divin. Misterele sale sunt construite pe ideea de regenerare a iniţiatului. Ele se desfăşoară într-un templu subteran, *mithraeum*, ce aminteşte de stânca (peştera) în care se naşte zeul. Unul din rituri constă în jertfirea unui taur pe un altar special, astfel încât iniţiatul, aflat dedesubt, să fie scăldat în sângele sacrificial. Iniţierea cuprinde şapte grade (Corb, Soţie, Soldat, Leu, Persan, Soare şi Tată), corespunzând probabil celor şapte ceruri planetare prin care are loc anabaza la ospăţul divin. Pregătind mystul pentru o viaţă de luptă cu forţele întunericului, misterele au un aspect războinic, sobru şi auster, ceea ce explică succesul lor în rândul militarilor[6].

După cum observă Odobescu în *Istoria arheologiei*[7], cultul lui Mithra a fost adus în Dacia de către legiunile romane. În articolul de sinteză *Antichităţile judeţului Romanaţi*[8], el publică un raport al lui Mihalache Ghica despre descoperirea unui *mithraeum* la Slăveni în

[6] Franz Cumont, *The Mysteries of Mithra*, New York, Dover Publications Inc., 1956; Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. II, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, p. 313-320.
[7] Al. Odobescu, *Opere Complete*, vol. IV, *Istoria arheologiei*, Bucureşti, Minerva, 1919, p. 297-298.
[8] În *Opere*, vol. V, p. 110, 145.

1837, în care au fost găsite basoreliefuri cu scene simbolice şi vase de cult, o mică statuetă, o tăbliţă votivă cu inscripţia SOLIS INVICTO MITHRAE ("închinat lui Mithra, soarele neînvins"), şi un altar cu inscripţia ARA SOLIS ("închinat soarelui"). (Din păcate, templul a fost distrus din cauza lipsei de profesionalism a săpătorilor, iar colecţia de obiecte s-a pierdut, raportul fiind tot ce a mai rămas astăzi pentru a da seama de sit.) Pornind de la acest raport, Odobescu prezintă iconografia specifică cultului, referitoare la "sacrificarea taurului de către tânărul zeu care este reprezentat în costum oriental sau dacic şi este înconjurat de accesorii ale cultului oriental: soarele răsărind şi apunând, luna, *boni pueri Phosphori*, corbul sau bufniţa, scorpionul, şarpele, câinele etc."[9]

Câteva mici comentarii şi rectificări pe marginea acestei prezentări sintetice. Deoarece ipoteza unui sincretism daco-oriental este improbabilă, îmbrăcămintea lui Mithra, cu bonetă frigiană, trebuie considerată drept pur orientală. De asemenea, Odobescu, pe urma lui Ghica, îi interpretează greşit pe cei doi purtători de torţe drept Lucifer şi Hesperus din cultul zeului sirian Azizos[10]; în realitate ei sunt dadophorii Cautes şi Cautopates. În schimb, animalele simbolice sunt corect identificate, chiar dacă interpretarea zodiacală (taurul, scorpionul, soarele, luna, steaua câinelui) dată lor de Ghica a fost relativizată astăzi. În totul, Odobescu are dreptate să aşeze cultul mithraic pe primul loc ca bogăţie de obiecte conservate[11], arheologia contemporană înregistrând 140 de basoreliefuri, 85 de inscripţii, 15 statui[12] şi, în ansamblu, 280 de monumente, înscripţii şi reprezentări plastice ale sale[13].

---

[9] *Interesele arheologice ale Pannoniei şi ale Daciei*, p. 361.
[10] Silviu Sanie, *Cultele orientale în Dacia romană. Cultele siriene şi palmiriene*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 117–122.
[11] Aceasta va fi şi părerea unuia dintre cei mai mari specialişti în cultul mithraic, Franz Cumont, care observă că "whereas one cannot find in Dacia, so far as I know, the slightest vestige of a Christian community, from the fortress Szamos Ujvar to the northern frontier and as far as Romula in Wallachia, multitude of inscriptions, of sculptures, and of altars which have escaped the destructions of mithraeums have been found." *Op. cit.*, p. 45-46.
[12] Alexandru Avram, în Note la Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. V, p. 442.

Cultul Dianei

Dintre toate divinităţile panteonului greco-latin, Odobescu se opreşte, în mod semnificativ, asupra Dianei, făcând referire la un basorelief al zeiţei aflat la Muzeul Naţional de Antichităţi; în alte locuri, citează un fragment de statuie şi o monedă închinate zeiţei[14]. Inventarele actuale dovedesc într-adevăr că, după Iupiter Optimus Maximus, Diana este cea mai bine reprezentată în înscripţii şi descoperiri arheologice[15]. Or, dacă pentru Iupiter numărul mare de atestări se explică prin poziţia privilegiată pe care stăpânul Olimpului o deţinea în religia romană, în cazul Dianei este nevoie de un factor suplimentar care să motiveze devoţiunea.

Se presupune că Diana din Dacia romană preia, în *interpretatio romana*, atributele unei divinităţi trace[16] a pădurii sau ale unei divinităţi celtice[17]. Trăsăturile care permit această asimilare au un aspect arhaic şi par a ţine de fondul comun indoeuropean, sau chiar de substratul neolitic. *Potnia Theron*, Stăpână a animalelor sălbatice, Artemis era la origine patroana clanurilor totemice, căreia i se ofereau în holocaust animale, păsări sau plante totemice vii, sacrificiu care a supravieţuit până în epoca clasică, la Patras. Transmiterea funcţiei sacerdotale se făcea printr-un ritual ordalic, în care marele preot, deghizat în animalul totemic, era înfruntat şi sfâşiat de succesorul său[18], ca în mitul lui Acteon, transformat în cerb, sau în riturile de succesiune de la templul Dianei de la Nemi analizate de James Frazer[19]. Ceremoniile de iniţiere aveau un caracter orgiastic, zeiţa inducând participanţilor

---

[13] M. J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis mithriacae*, I, 1956, p. 271-333, apud Mihai Bărbulescu, *op. cit.*, p. 134.
[14] *Antichităţile judeţului Romanaţi*, p. 151-152, respectiv 169.
[15] Mihai Bărbulescu, *Interferenţe spirituale în Dacia romană*, p. 131. Pentru catalogul descoperirilor arheologice care o privesc pe zeiţă, Mihai Bărbulescu, *Der Dianakult im Römischen Dazien*, în *Dacia*, Revue d'archéologie et d'histoire ancienne, nr. XVI, 1972, p. 203-223.
[16] Mihail Macrea, *Cultul lui Sabasius la Apulum şi în Dacia*, în *De la Burebista la Dacia postromană. Repere pentru o permanenţă istorică*, Cluj-Napoca, Dacia, 1978, p. 108.
[17] Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Iaşi, Polirom, 1996, p. 111.
[18] Robert Graves, *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 102-103.
[19] James George Frazer, *Creanga de aur*, vol. I, Bucureşti, Minerva, 1980, p. 8-29.

hieromania[20], dar se deosebeau de cele ale lui Dionysos fiindcă presupuneau castitatea sexuală[21], atât pentru grupurile de femei, cât şi pentru cele de bărbaţi (cum este cazul sectei "artemisiace" a lui Hipolit).

În ce priveşte aclimatizarea lui Diana în Dacia, se cuvine observat că, cu mult înaintea venirii romanilor, grecii regăseau o Artemis în Chersonesul tauric, adică în Sciţia, şi îi atribuiau zeiţei, precum şi fratelui ei Apollo, legături cu nordica Hiperboree. Cam acesta trebuie să fi fost şi profilul unei zeiţe geto-dace (Bendis?[22]), sau celtice, care a fost apoi preluat în imaginea Dianei romane, din moment ce, în folclorul nostru, Sancta Diana (Sânziana), zeiţă lunară (zână), provoacă dianatismul, adică îi face pe oameni dianatici (zănatici)[23].

Diana, "zeiţa cu trei forme" de care vorbeşte Odobescu, este rezultatul unui sincretism anterior importului ei în Dacia. E adevărat, autorul *Tezaurului de la Pietroasa* se înşală atunci când consideră că zeiţa cu triplă identitate este formată prin anastomoza dintre Diana, Artemis şi Hecate. Istoricii actuali au stabilit că cele trei identităţi sunt Artemis, zeiţa sălbăticiunilor şi a vânătorii, Selene, zeiţa lunii şi a feminităţii, şi Persefona, zeiţa peste morţii din Hades, toate trei asimilate triplei Hecate, zeiţa preindoeuropeană a forţelor chtoniene malefice şi a vrăjitoriei. Această triplă zeiţă Artemis-Selene-Persefona intră în sincretism cu Diana romană şi ea va fi regăsită în basoreliefurile şi statuile de cult din Dacia romanizată[24].

Culte traco-moeso-dacice

[20] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol. I, p. 293-294.
[21] Walter F. Otto, *Zeii Greciei. Imaginea divinităţii în spiritualitatea greacă*, Bucureşti, Humanitas, 1995, p. 88-95.
[22] Gh. Muşu, *Bendis, zeiţa lunii*, în *Din mitologia tracilor*, Bucureşti, Cartea Românească, 1982, p. 49-50, volum care altfel trebuie citit cu mare precauţie.
[23] Eugen Lozovan, *Dacia sacra*, Ediţie îngrijită şi repere biografice de I. Oprişan, Traducere din limbile engleză şi franceză de M. Popescu, Bucureşti, Saeculum I.O., 1998, p. 27.

Deosebit de inspirat se arată Odobescu atunci când prezintă cultul Cavalerilor danubieni. Deşi nu avea cunoştinţă decât de patru reprezentări, în timp ce astăzi s-a ajuns la peste două sute de descoperiri, el intuieşte că este vorba de un fenomen religios autonom, distingându-l spre exemplu de cultul mithraic, cu care are în comun anumite elemente iconografice. Datorită faptului că reliefurile descoperite sunt de obicei de dimensiuni mici, că de pe ele lipsesc inscripţiile votive, precum şi numele dedicanţilor, că sunt lucrate în plumb saturnian, metal preferat al magilor, Franz Cumont a presupus că aceste tăbliţe sunt medalioane şi amulete (*phylacteria*) cu caracter magic apotropaic, păstrate în casă sau depuse în mormânt, cu rolul de a proteja individul în timpul vieţii şi după moarte. Dumitru Tudor, care într-un studiu de referinţă[25] a şi impus numele de "cavaleri danubieni", demonstrează că este vorba de o religie organizată, mai exact de un cult de mistere. După modelul altor practici misterice (Mithra, Magna Mater, Sabazios, Cabiri), ea făcea apel la pronunţarea ceremonială a unor formule sacre (*ta legomena*), la prezentarea dramatică a unor obiecte (*ta deiknoumena*) şi a unor imagini sacre (*ta symbola*), la explicarea unor scene de cult (*ta oromena*) şi la organizarea unui spectacol liturgic inspirat din mitul zeilor[26].

Mitul şi conţinutul iniţierii poate fi parţial reconstituit din basoreliefurile păstrate, Odobescu dând o corectă lectură a imaginilor. În centrul icoanelor sacre se află o zeiţă, având de-o parte şi cealaltă soarele şi luna, sau două stele (luceferi). În faţa ei se află un trepied delfic pe care e aşezat un peşte. În dreapta şi în stânga se află doi călăreţi îmbrăcaţi cu hlamidă şi cu bonetă frigiană, ridicând braţul în semn de victorie. Caii lor, deasupra cărora se află câte un şarpe, mănâncă din palmele întinse ale zeiţei. Sub copitele lor se află două trupuri prăbuşite. Călăreţii sunt eroi solari, răsplătiţi cu imortalitatea de către zeiţa morţilor şi a profeţiilor, pentru faptul de a fi învins forţele răului. Caii sunt animale funerare şi solare, care îi ajută pe cavaleri în lupta cu duşmanii chtonieni şi permit ascensiunea şi *solificatio*.

---

[24] Alexandru Avram, în Note la Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. V, p. 442.
[25] D. Tudor, *I Cavalieri danubiani*, Roma, 1937.

Cavalerii danubieni sunt ghizi ai sufletelor spre imortalitatea astrală, iniţiatul în mistere trecând printr-o moarte simbolică, reprezentată prin acoperirea sa de către cei doi zei cu o piele de berbec. Combătând alte ipoteze, Dumitru Tudor argumentează (inclusiv statistic) că misterele Cavalerilor danubieni sunt de origine daco-getă, confirmându-l în acest fel pe Odobescu, care vedea în ele un "cult local în întregime, care a fost preluat de coloniştii romani de la locuitori băştinaşi ai Daciei"[27]. Este adevărat, istoriografia actuală preferă să păstreze o poziţie mai prudentă, considerând Cavalerii danubieni nişte divinităţi daco-moeso-tracice.

Istoria constituirii cultului Cavalerilor danubieni este însă mai complicată, stând în relaţie cu alte culte pe care Odobescu le pomeneşte în alte studii, Cavalerul trac, Theos Megas (Marele Zeu, posibil zeul trac Darzalas?) şi Misterele cabirice. Din lipsă de date, savantul român nu putea însă izola corect aceste divinităţi, suprapunându-le şi confundându-le. În ce priveşte Cavalerul trac, Odobescu vorbeşte despre această divinitate în studiul *Artele în România în periodul preistoric*[28], fără a folosi acest nume, care se va impune doar în secolul nostru. El face de asemenea presupunerea (eronată) că monedele pe care figurează motivul Călăreţului ar fi monedele geţilor, deşi acestea vin mai degrabă din sudul Dunării.

Cavalerul trac este un zeu care era adorat în Tracia (valea Mariţei, munţii Rodope etc.) şi de unde s-a răspândit în cele două Moesii şi de aici, odată cu cucerirea romană, în Dacia. Era o divinitate cu o vechime venerabilă care, în perioada romană, prin sincretism, a devenit zeu al naturii, al vieţii, al vânătorii, al lumii subterane, cu atribute eschatologice. Pe modelul acestui cult au luat naştere, în spaţiul balcanic din secolul al II-lea e.n., misterele Cavalerilor danubieni, care au ajuns la cea mai puternică dezvoltare pe teritoriile fostelor triburi geto-dacice, semn că aici exista un fond religios aniconic (în general religia geto-dacă era

---

[26] D. Tudor, *Discussioni intorno al culto dei cavalieri danubiani*, în *Dacia*, nr. V, 1961, p. 317-343.
[27] *Interesele arheologice ale Pannoniei şi ale Daciei*, p. 361.
[28] În *Opere alese*, vol. II, p. 317-318.

aniconică, ceea ce explică sărăcia de informaţii arheologice), ce avea nevoie de un set de reprezentări pentru a se exprima.

În spaţiul geto-dacic au dominat la început reprezentările cu un singur cavaler; apoi, sub influenţa misterelor cabirice, sincretizate cu cultul dioscurilor, călăreţul a fost reduplicat, dând naştere reprezentărilor cu doi cavaleri. Alexandru Odobescu argumentează ideea că iconografia şi cultul Cavalerilor danubieni sunt inspirate din misterele de la Samotrache. El relatează: "nous avons recuelli dans la vallée du bas Danube, une série nombreuse de monuments grossiers où sont sculptés, sur pierre et sur métal, des cavaliers portant des bonnets phrygiens sur la tête, des *dracones* ou enseignes anguiformes et les doubles haches ou bipennes à la main, et foulant toujours sous les pieds de leurs chevaux un cadavre humain. En négligeant les accessoires nombreux qui accompagnent cette scène, nous ne saurions expliquer ces images que par une culte des deux Cabires, vainqueurs de leur troisième frère, culte qui, des rives orientales du Pont-Euxin, serait passé en Dacie"[29].

Religia cabirilor, divinităţile de la Samotrache, era într-adevăr cunoscută în cetăţile greceşti de pe ţărmul Mării Negre. D. M. Pippidi publică spre exemplu o inscripţie de la Istros în care este vorba de un preot al Marilor Zei[30]. Construit în secolele V-IV î.e.n., sanctuarul de la Samotrache găzduia etapele succesive ale iniţierii (*myesis*, *epopteia* şi ospăţul ritual)[31]. Cabirii, la fel cu Dactilii, Cureţii, Coribanţii şi Ţelchinii, erau preoţi ai Marii Mame, zeiţă frigiană din substratul egeean. Ca şi în Misterele Eleusine, iniţierea avea o dimensiune escatologică şi soteriologică, cele patru divinităţi de la Samotrache, Axieros, Axiokersa, Axiokersos şi Kadmilos fiind interpretate de greci ca identice lui Demeter, Persefona, Hades şi Hermes[32].

---

[29] Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. IV, *Tezaurul de la Pietroasa*, Bucureşti, Editura Academiei, 1976, p. 378.
[30] D. M. Pippidi, *Inscriptions d'Istros. Décret inédit du II^e siècle*, în *Dacia*, nr. V, 1961, p. 313-315.
[31] Susan Guettel Cole, *Theoi Megaloi: The Cult of the Great Gods at Samothrace*, Leiden, E. J. Brill, 1984, p. 1-25.
[32] Carl Kerényi, *The Gods of the Greeks*, Thames and Hudson, 1951, p. 86-87.

Despre Cabiri se spune că erau trei fraţi, dintre care doi l-au omorât pe al treilea. Este vorba, fără îndoială, de o moarte iniţiatică, motiv mitic care poate fi pus în legătură cu ocultarea iniţiatului (cu pielea de berbec) de către Cavalerii danubieni şi, poate, de ce nu, cu tema mioritică. Pentru a ajunge în Colchida, în căutarea lânei de aur a berbecului magic al lui Hermes, argonauţii, spune legenda, s-au iniţiat la Samotrache în misterele Persefonei şi ale slujitorilor ei, Cabirii, ce salvează navele de la naufragii. În această ipostază, de protectori ai călătoriilor maritime şi de iniţiatori în catabaze, Cabirii au intrat în sincretism cu o altă pereche divină, Dioscurii, fraţii apoteozaţi de Zeus şi transformaţi în aştri. Sub această formă, Cabirii au ajuns pe ţărmurile getice ale Mării Negre, influenţând într-o oarecare măsură cultele locale. Pe baza unor asemenea similitudini sau împrumuturi, Odobescu confundă, în studiul *Capul de bou întrebuinţat ca ornament simbolic în antichitate*[33], pe Theos Megas trac, divinitate provenind din substratul local, reprezentat ţinând în mână un corn de băut, cu unul dintre Cabiri, numiţi într-adevăr şi ei Theoi Megaloi.

Cultul lui Isis

În mod eronat, citând două statuete cultuale ale zeiţei Isis, Odobescu integrează divinităţile egiptene, feniciene şi siriene în cultele gnostice. Dintre toate divinităţile egiptene, cei doi fraţi şi soţi, Isis şi Osiris, au avut cea mai largă audienţă în lumea greco-romană, stând la baza unor sincretisme spectaculoase. Dorind să creeze o religie acceptabilă în întreg spaţiul elenistic, în secolul al III-lea î.e.n. Ptolemeu Soter îi însărcinase pe Manethon, un preot egiptean erudit, şi pe Timotheos, unul din hierofanţii din familia Eumolpizilor, care asigura sacerdoţiul la Eleusis, să aglutineze într-un profil unic divinităţile dominante din Grecia şi Egipt. Teosofia orfico-pitagoreică elaborase, în figura lui Pan, sinteza lui Dionysos, soarele

[33] În *Opere*, vol. V, p. 324.

nocturn, chtonian, cu Apollo, soarele diurn, celest; Dionysos devine astfel zeu peste lumea morţilor şi soţ al Persefonei (sub numele de Liber şi Libera, perechea infernală va fi preluată şi de romani). În mod similar, în Egipt, teologii Noului Imperiu realizaseră sinteza lui Osiris, zeu al morţilor şi soare subteran, cu Ra, soarele astral. Pe baza similitudinii dintre cuplurile Dionysos-Apollo şi Osiris-Ra, cei doi teologi l-au creat prin asimilare pe Sarapis (Serapis), al cărui cult se va răspândi apoi în întreg Imperiul roman.

Puterea sincretică a lui Isis a fost şi mai mare, zeiţa egipteană fiind asimilată lui Demeter şi Persefona din misterele eleusinice, lui Pallas Atena, Afroditei şi lui Venus, Herei, lui Artemis-Diana, ca zeiţă a lunii, a virginităţii şi a morţilor, lui Hecate, ca mare vrăjitoare, sau Marii zeiţe Cybele-Rhea etc[34]. Riturile isiace de mistere, conduse de o clasă specializată de preoţi, constau într-un scenariu dramatic care reproducea traseul mistic străbătut de suflet la moarte. După spusele voalate ale lui Apuleius, mystul coboară până la hotarele morţii, trece pragul Proserpinei, vede soarele strălucind cu o lumină orbitoare în mijlocul nopţii, îi contemplă pe zei în faţă şi îi adoră de aproape, apoi revine în lumea viilor trecând prin toate elementele[35]. Ca urmare a iniţierii, neofitul este îmbrăcat în douăsprezece stole sacerdotale, reprezentând cele douăsprezece constelaţii ale zodiacului, semn că, sub influenţa misticii neopitagoreice, teologia isiacă concepea Hadesul ca un ţinut astral, şi nu ca unul subteran.

Înainte de a continua cu discuţia asupra gnozei şi a creştinismului, aruncând o privire retrospectivă asupra cultelor "păgâne" inventariate de Alexandru Odobescu, se observă că toate sunt religii de mistere: Mithra, Isis şi Sarapis, Cavalierii danubieni, chiar şi Diana orgiastică. Este o întâmplare că savantul român nu simte nevoia să citeze divinităţile religiei clasice, oficiale, nici chiar pe Jupiter Optimus Maximus, sau e vorba de o preferinţă neexprimată conştient pentru fenomene religioase care permit o participare emotivă, empatetică? (Mă gândesc la celălalt mare erudit contemporan lui Alexandru Odobescu, B. P.

[34] R. E. Witt, *Isis in the Graeco-Roman World*, Ithaca, New York, Cornell University Press, p. 22.
[35] Lucius Apuleius, *Măgarul de aur. Metamorfoze*, Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1958, p. 281.

Hasdeu, care, în ultima parte a vieţii, după moartea fiicei sale Iulia, s-a interesat de fenomenele de mediumnitate şi spiritism.) Sau avem de-a face din partea sa cu o concluzie rămasă la nivel subliminal şi, deci, neformulată ştiinţific, şi anume aceea că în Dacia, după reformarea politeismului clasic indoeuropean de către Zamolxe[36], sensibilitatea religioasă se orientase spre iniţierile letale şi catabasice, aniconice, şi că acest orizont de aşteptare a determinat asimilarea cu predominanţă din oferta religioasă romană a divinităţilor de tip misteric?

Gnoza şi creştinismul

Alexandru Odobescu se arată fascinat de talismanele şi amuletele (*gemmae abraxae*) gnostice descoperite în Dacia. Acestora, arheologia contemporană le-a adăugat descoperiri mai complexe, cum este mormântul de rit iudeo-gnostic de la Dierna, în care, alături de alte obiecte rituale, se află şi plăcuţe magice de aur, cu texte greceşti, sabeene sau latine, cu rol probabil apotropaic, psihopomp şi de protecţie a mormântului prin blestem (*defixionis tabella*)[37].

Este interesant faptul că, dintre toate sectele gnostice, cea mai bine reprezentată în Dacia romană şi postromană este cea basilidiană, înaintea altor şcoli care au avut în general o răspândire mai mare, cum sunt cele ale lui Valentin, Marcion sau Mani. Situaţia se explică prin regimul diferit pe care aceste secte îl aveau în viaţa religioasă a imperiului: în timp ce cultele orientale "păgâne" erau acceptate şi difuzate ca religie oficială, cele iudeo-creştine şi gnostice făceau subiectul persecuţiilor. Fără sprijin oficial, misionarii întâlneau mult mai mari dificultăţi în a pătrunde şi, cu atât mai mult, în a întemeia comunităţi şi biserici gnostice în

[36] Mircea Eliade, *op. cit.*, vol. II, p. 172-176.
[37] Mihai Bărbulescu, *op. cit.*, pag. 138.

provinciile mai depărtate. În acest condiţii este explicabil de ce mistica gnostică ajungea aici în forme sincretice, îmbinând magia şi rituri soteriologice, şi de ce predomină obiectele de cult individual şi mai puţin cele "liturgice" şi monumentale.

Teologia lui Basilide alcătuieşte cel mai complex şi stufos sistem gnostic. O divinitate originară, supracategorială, apofatică, "Dumnezeu care nu există", creează totul printr-o panspermie universală, din care iau naştere trei "filialităţi", spiritul, sufletul şi trupul creaţiei. Prima filialitate, Fiul lui Dumnezeu, locuieşte lumea hipercosmică; a doua filialitate, Duhul (Pneuma) sfânt, formează o barieră animică între hipercosmos şi cosmos; a treia filialitate dă naştere cosmosului material. Acesta din urmă apare în felul următor: din sămânţa celei de-a treia filialităţi ia naştere Primul arhonte, care va forma Ogdoada, al optulea cer (cerul stelelor fixe); apoi ia naştere Al doilea arhonte, care va forma Hebdomada, cele şapte sfere planetare; apoi se degajă eterul, care separă lumea astrală de cea terestră; apoi aerul şi, în sfârşit, apele şi pământul. Tendinţa teleologică a filialităţilor este de a se înălţa spre Dumnezeul care nu există, dar cea de-a treia filialitate nu poate face aceasta decât purificându-se de chingile materiei care o ţin legată în lumea arhonţilor. Din natura celei de-a treia filialităţi se împărtăşesc şi oamenii, făpturi pneumatice, care sunt însă sortite să transmigreze din trup în trup şi să nu se poată înălţa în absenţa revelaţiei gnostice şi a vieţii ascetice cerute de aceasta. Tehnicile şi formulele cathartice basilidiene au în vedere transcenderea a nu mai puţin de 365 de "cercuri" care ţin spiritul uman prizonier[38].

Divinitatea basilidiană Abrasax, sau Abraxas, ale cărui litere, însumate aritmologic, dau totalul de 365, este un zeu cu aspect compozit care, după un model probabil caldean, simbolizează întreaga structură astrală, totalitatea sferelor, Eonul, marele an cosmic. Este o făptură teriomorfă cu trunchi şi braţe de om, cu cap de cocoş (indicând caracterul solar, precum cel al lui Phanes orfic), cu şerpi în loc de picioare (indicând caracterul chtonian, ca giganţii sau ca zeul orfic Kronos), cu un bici în mâna dreaptă (care trimite la caleaşca solară)

şi cu un scut în mâna stângă (prin care este identificat lui Iao, Iahve, din Vechiul Testament)[39]. Figura acestei divinităţi panteiste, asemănătoare lui Aion mithraic (zeu cu corp uman, cap de leu, aripi de vultur, înconjurat de un şarpe), este desenată pe amuletele Abrasax[40], pentru a facilita magic purificarea în vederea dobândirii condiţiei pneumatice.

În mod forţat, Alexandru Odobescu regrupează sub numele lui Basilide mai multe secte gnostice, în iconografia cărora şarpele apărea ca "emblemă a eternităţii": basilidieni, ofiţi, naaseeni etc.[41]. în diverse forme sincretice, ele au făcut o concurenţă masivă creştinismului primitiv din spaţiul nord-dunărean: "Eu înclin să cred că în ţările noastre creştinismul a trebuit să ducă o luptă mai aprigă cu această ultimă fază a păgânismului decât în apus, luptă care poate că a durat până la aşezarea slavilor pe malurile Dunării inferioare. Într-adevăr, în Dacia vestigiile creştinismului primitiv sunt mai puţine decât cele ale cultelor gnostice, iar acele câteva date care se referă la introducerea creştinismului privesc mai degrabă creştinarea popoarelor barbare (goţii – Ulfilas, slavii – Chiril şi Metodiu) decât pe cea a coloniilor romane"[42].

Din perspectiva istoriografiei actuale, ideea unei confruntări a creştinismului cu gnoza în Dacia romană este improbabilă. Sectele (ofiţi, peraţi, barbelo-gnostici, naaseeni, cainiţi, sethieni) şi şcolile gnostice (Basilide, Valentin, Marcion) au funcţionat într-adevăr ca explicaţii alternative la interpretarea creştină, iar biserica, în special după acceptarea de către Constantin a creştinismului ca religie oficială a imperiului, a dus o luptă îndârjită pentru limitarea răspândirii şi apoi eradicarea lor. În Dacia romană, însă, creştinismul nu a pătruns ca religie oficială, ci prin importuri întâmplătoare, chiar ilicite, şi nu a avut deci de luptat în mod special cu sectele gnostice, ci cu persecuţia oficială.

---

[38] H. Leisegang, *La Gnose*, Paris, Payot, 1971, p. 152-176.
[39] Gilles Quispel, în *Gnosis. Festschrift für Hans Jonas*, Gøttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978, p. 499-500.
[40] "[…] figuri ciudat îmbinate, scrie Odobescu, precum trupuri omeneşti cu capete de cocoş sau de leu şi cu şerpi în loc de picioare; tot pe ele se văd şi felurite inscripţiuni grece, ebraice ori siriace, dintre care cele mai clare sunt cuvintele «Abraxas, Iao, Hnoufis, Sabaoth» şi altele.". *Istoria arheologiei*, în *Opere complete*, vol. IV, p. 326.
[41] *Ibidem*.

Odobescu avea cunoştinţă de această situaţie, deoarece el reproduce un raport arheologic al lui Cezar Bolliac în care se publică un mormânt daco-roman de rit cripto-creştin: "Semnul crucii la căpătâi vădeşte că femeia a fost creştină şi ascunderea acestei cruci vădeşte că creştinsimul era prigonit; era periodul prigonirii a şasea, care a fost sub Septimiu Sever; mormântul şi celelalte vădesc că femeia a fost dintr-o clasă superioară a societăţii, din care se poate trage că creştinismul era prin Dacia pre la începutul secolului al treilea, adecă cu un secol până să nu-l impună Constantin Daciei"[43]. Totuşi, mărturiile asupra creştinismului din perioada romană sunt puţine, fiind vorba cel mai adesea de creştini izolaţi veniţi din orient, şi mai puţin de localnici convertiţi pe teritoriul Daciei[44]. În aceste condiţii, este greu de vorbit de o înfruntare între credinţe; cel mult se poate accepta ideea unei concurenţe "libere" între ele, din care sincretismul magico-mistic de tip gnostic pare să iasă într-adevăr avantajat.

Aceasta este adevărat însă numai pentru secolele al II-lea şi al III-lea, deoarece pentru perioada postromană dovezile arheologice tot mai bogate ale creştinismului la daco-români[45] infirmă presupunerea lui Odobescu în ce priveşte predominanţa gnozei. În secolul al IV-lea, când, după câteva decenii de colaps, Constantinopolul reia legăturile cu fosta provincie Dacia, creştinismul devenea şi el religia oficială a imperiului, căpătând sprijinul statului. Astfel încât, dacă ideea unei creştinări timpurii, în timpul stăpânirii romane, este greu de susţinut[46], aceasta trebuie să fi avut în schimb loc în perioada postromană de până la sosirea slavilor (secolele IV-VI). Coroborând dovezile arheologice, Mihail Macrea ajunge la concluzia că creştinarea efectivă a populaţiei daco-romane a avut loc în secolul al IV-lea[47], prin activitatea misionarilor veniţi din dreapta Dunării.

---

[42] *Interesele arheologice ale Pannoniei şi ale Daciei*, p. 361-362.
[43] *Antichităţile judeţului Romanaţi*, în *Opere*, vol. V, p. 168-169.
[44] Pentru aportul creştin ne-latin şi ne-elen al daco-sciţilor convertiţi, vezi Eugen Lozovan, *op. cit.*, cap. "Dacia sacra".
[45] N. Gudea, I. Ghiurco, *Din istoria creştinismului la români. Mărturii arheologice*, Oradea, 1988.
[46] Vezi discuţia lui D. M. Pippidi asupra *Izvoarelor creştinismului daco-roman*, în *Contribuţii la istoria veche a României*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1967, p. 481-496.
[47] Mihail Macrea, *À propos de quelques découvertes chrétiennes en Dacie*, în *op. cit.*, 203-227.

Un astfel de misionar a fost Niceta, episcopul Remesianei, în care V. Pârvan, C. C. Giurescu şi alţii au văzut, în mod eronat totuşi, pe "apostolul nostru naţional"[48]. În orice caz, există mărturii asupra mai multor misionari care propovăduiau în rândul localnicilor şi al migratorilor stabiliţi în Dacia, persecutaţi şi martirizaţi de către căpeteniile triburilor gote. Odobescu subliniază pe bună dreptate că "l'antagonisme et les persécutions entre les adorateurs des faux dieux germaniques et les chrétiens commencèrent de bonne heure. Il est certain que l'invasion des Goths trouva en Dacie des adeptes du Christ qui éprouvèrent bientôt les effets de l'intolérance des payens"[49], în acest sens putând fi citată o mărturie din *Acta sanctorum*: "Punându-le la cale iarăşi o încercare, ca de obicei, de către goţi, unii din băştinaşii din acel sat, aducând jertfe zeilor, erau gata să jure înaintea prigonitorilor că nu este nimeni creştin în satul lor"[50].

Athanaric, regele vizigot căruia Odobescu îi atribuie tezaurul de la Pietroasa, a declanşat mai multe persecuţii (348-349, 369-372) împotriva religiei creştine, care ameninţa nu numai "credinţa străbună" germanică, ci chiar organizarea lor militaro-tribală. Într-adevăr, o importantă populaţie de vizigoţi fuseseră creştinaţi (în variantă ariană) de către Wulfila, episcop care a tradus Biblia în limba gotică, într-un alfabet runic îmbunătăţit după alfabetul grec[51]. Aceştia s-au rupt de sub autoritatea regelui păgân şi au trecut în sudul Dunării, în imperiu. Pentru a stăvili influenţa romană şi creştină în rândul populaţiei gotice şi a celei autohtone, vizigoţii i-au martirizat şi pe Sava "Gotul"[52], sau pe cei patru creştini de origine

---

[48] "Creştinismul a fost cunoscut în Dacia încă din timpul dominaţiunii romane; convertirea în masă însă a populaţiunii daco-romane din stânga Dunării s-a făcut între 350 şi 450, cu ajutorul misionarilor, dintre care cel mai însemnat este Niceta din Remesiana." C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. I, Bucureşti, 1935, p. 197. Vezi însă contraargumentele în privinţa activităţii misionare a lui Niceta în stânga Dunării aduse de D. M. Pippidi, *Niceta din Remesiana şi originile creştinismului daco-roman*, în *op. cit.*, p. 497-516.

[49] *Ibidem*, p. 512.

[50] S. Dolinescu-Ferche, *On socio-economic relations between natives and huns at the lower Danube*, în vol. *Relations between the autochtonous populations on the territory of Romania*, Bucureşti, 1975, p. 92.

[51] Pe care Odobescu îl prezintă mai pe larg în *Tezaurul de la Pietroasa*, în *Opere*, vol. IV, p. 467, 471 etc., unde discută inscripţia runică de pe brăţara (*armilla*) de aur din Tezaur

[52] Despre care se spune în *Acta Sanctorum* că a fost înecat în apele râului Musaios, pe care Odobescu îl identifică după toate probabilităţile corect drept râul Buzău, în *ibidem*, p. 512.

greco-microasiatică, Zotikos, Attalos, Kamasis, Philippos, îngropaţi în cripta unei bazilici descoperită la Niculiţel, lângă Isaccea[53].

Activitatea apostolică creştină a continuat şi în rândul hunilor şi al celorlalte popoare barbare. Astfel, din secolul al cincilea s-au păstrat ştiri referitoare la un Theotimos "Scitul", episcop al Tomisului, care a răspândit creştinismul printre huni. Epoca de creştinare a daco-romanilor acoperă prin urmare perioada postromană, în schimb nu poate fi prelungită până la creştinarea slavilor, deoarece fondul lexical creştin din limba română este de origine latină, şi nu slavă[54].

După retragerea aureliană, tabloul vieţii religioase din Dacia a suferit o simplificare drastică. Majoritatea divinităţilor de sorginte străină, în special asiatică, dispar, fiind evident că ele nu se înrădăcinaseră în viaţa spirituală a provinciei şi că existenţa lor depinsese de pietatea unor indivizi particulari, militari sau colonişti, unii aflaţi doar temporar în Dacia. Acelaşi lucru se întâmplă cu *dii consentes*, zeii panteonului clasic greco-latin, al căror cult, erodat iremediabil chiar în imperiu, pierde suportul politico-material al instituţiei statului. Prin convertirea lui Constantin cel Mare, creştinismul, în schimb, capătă un sprijin instituţional care îi va permite să iradieze şi să se impună şi în fosta provincie, rămasă încă în sfera spirituală a imperiului.

În aceste condiţii, credinţele din Dacia postromană, de la începutul perioadei migraţiilor, pot fi reduse schematic la patru clase. Prima este reprezentată de credinţele de tip misteric, derivând din cultele de mistere celebrate în imperiu şi grefate pe un substrat daco-geto-trac. Desigur, templele sunt distruse şi obiectele accesorii ale iniţierii dispar; de asemenea, profilul divinităţilor, Mithra, Diana-Hecate, Isis şi Sarapis, Cabiri, Cavaler trac, Cavaleri danubieni, se estompează rapid. Supravieţuieşte în schimb o anumită sensibilitate

[53] Mircea Babeş, în Note la *ibidem*, p. 968.
[54] Alexandru Avram, comentariile din Note la Alexandru Odobescu, *Opere*, vol. V, p. 361.

pentru eschatologie şi "lumea de dincolo", precum şi anumite tehnici ascetice şi soteriologice, legate de recluziune şi deprivare senzorială. După Constantin Daniel, numeroasele vetre de sihăstrie din ţara noastră provin din misterele dace, sincretizate cu misterele daco-romane şi asimilate apoi în creştinism. "Aceşti sihaştri nu acceptau viaţa în obşte organizată şi voiau să trăiască izolaţi după propriile lor rânduieli. Ba chiar în obşte, unii sihaştri se zideau în chiliile lor spre a fi cât mai izolaţi de lume. Această claustrare constituia fără îndoială o continuitate incontestabilă cu spiritualitatea discipolilor lui Zamolxe, de trăire însingurată"[55]. Tot mai difuze şi imprecise, aceste credinţe se păstrează, uneori în aspecte aproape de nerecunoscut, în folclor.

A doua clasă o constituie creştinismul (concurat, la vizigoţi şi gepizi, de erezii precum arianismul) care, după cum am văzut, se generalizează tocmai în perioada prefeudală, de până la venirea slavilor.

A treia clasă sunt credinţele popoarelor germanice migratoare, de până la creştinarea lor.

A patra clasă sunt credinţelor migratorilor asiatici, în speţă hunii şi alte popoare turanice, credinţe de natură în special şamanică.

Culte germanice

În Dacia romană, divinităţile germanice apar doar sporadic, fiind aduse de militari de origine celtă sau germanică ajunşi întâmplător în provincie, sau de localnici care au servit în legiunile de la Rin. Aceste divinităţi sunt cunoscute în *interpretatio romana*: Hercules Magusanus, Matres, Suleviae[56].

---

[55] Constantin Daniel, *Zamolxis, ucenicii săi şi claustrarea*, în *Luceafărul*, nr. 6-7/1984, p. 8.
[56] Vezi Mihail Macrea, *Cultele germanice în Dacia*, Cluj, Cartea Românească, 1947.

În Dacia postromană, în schimb, triburile migratoare păgâne aduc întreg panteonul mitologiei germane, pe care încearcă, după cum am văzut, să-l impună şi localnicilor, persecutându-i pe creştini. Odobescu citează surse ale creştinismului primitiv în care se povesteşte că "le grand judex des Visigoths Thervinges, Athanaric, ennemi acharné de la religion du Christ, faisait promener, sur des chars, les idoles de ses dieux, à travers les pays qu'il dominait sur la rive gauche du Danube, et qu'il punissait de mort tous ceux qui refusaient de les adorer"[57]. Pe columna ridicată în 404 de către Arcadius la Constantinopol pentru a sărbători victoria tatălui său, Teodosiu, asupra barbarilor din nord, pot fi văzute imaginile (*eidola*) zeilor adoraţi de goţii de la Dunăre, purtate pe trei cămile. Cele trei statuete (*xoana*) primitiv lucrate, din trunchiuri fără braţe şi picioare, doar cu capete bărboase, reprezintă triada teutonică sau scandinavă formată din Odin (Wodan sau Gutan), interpretat de romani drept Mercur, Donar (Thor), interpretat drept Hercule, şi Zio (Tyr sau Saxnot), interpretat drept Marte. Aceste trei divinităţi, reprezentate în statui de metal, au fost adorate de popoarele germanice păgâne în tot Evul Mediu[58], ultimul templu al lui Odin, Thor şi Freyr din Upsala fiind transformat într-o biserică creştină abia în anul 1161.

De altfel, Odobescu emite ipoteza că însuşi tezaurul de la Pietroasa, în componenţa căruia nu intră arme sau obiecte funerare, constituia *le trésor* al unui templu închinat lui Odin. El ar fi fost îngropat de către Athanaric, rege-sacerdot al cultului gotic, în preajma lui 381, când ultimii vizigoţi păgâni au trebuit să se refugieze în imperiu, sub presiunea invaziei hunilor. Odobescu presupune că vasele serveau ofrandelor sacre, obiectele de îmbrăcăminte ţineau de recuzita regelui-preot, iar pe brăţara (*armilla*) cu inscripţie runică se făceau jurămintele solemne[59]. În cele 16 figuri ce înconjoară mica statuetă centrală de pe vasul (*patera*) din tezaur, Odobescu vede, împreună cu Charles de Linas, "les divinités de la

[57] *Tezaurul de la Pietroasa*, p. 512.
[58] Odobescu citează din *Vita Sancti Galli* de Walafrid cum sfântul Colomban a găsit, în 612, într-o localitate pe malul lacului Constanţ: "Tres imagines aereas et dauratas superstitiosa gentilitas ibi colebat, quibus magis quam creatori mundi vota reddenda credebat", în *ibidem*, p. 733.

Walhalla germanique, qui ont emprunté les formes, les vêtements et même certains attributs des dieux de la Grèce, tout en conservant plus d'un trait caractéristique de la mythologie des Goths"[60]. Iar în inscripţia runică de pe brăţară, după o analiză făcută cu multă acribie, el sfârşeşte prin a descifra o formulă de consacrare a Sciţiei (aici Dacia) fie lui Odin, fie chiar cuceritorilor ei goţi[61].

Cercetările ulterioare au modificat puţin concluziile lui Odobescu. Prin caracteristicile ornamentaţiei, tezaurul pare a se situa într-o perioadă ceva mai târzie, şi anume nu la sfârşitul secolului al IV-lea (fuga vizigoţilor lui Athanaric din faţa hunilor), ci la jumătatea secolului al V-lea (descompunerea regatului hunic după moartea lui Attila). El nu ar aparţine deci vizigoţilor, ci unei alte familii a triburilor gotice, ostrogoţilor, incluşi cu statutul de confederaţi în marele conglomerat etnic condus de huni[62].

De asemenea, nu există suficiente dovezi pentru a proba existenţa vreunui templu gotic în Dacia. Mult mai probabilă este ipoteza că tezaurul a fost depus intenţionat în pământ, ca ofrandă sacră adusă zeilor, practică destul de răspândită în lumea germanică. Piesele ce îl alcătuiesc nu au fost deci folosite într-un cult propriu-zis, ci au fost acumulate în timp, din tributuri, jafuri sau din comenzile către atelierele locale. Astfel, patera ar proveni dintr-un templu din Asia Mică, din Antiochia, unde hunii făcuseră o incursiune la sfârşitul secolului al IV-lea; iconografia ei nu reprezintă divinităţile germanice, ci cortegiul misteric al Marii Zeiţe Cybele, al cărei cult a cunoscut o scurtă resurecţie în timpul lui Iulian Apostatul[63]. În sfârşit, inscripţia runică nu a fost perfect descifrată nici astăzi, cele mai plauzibile lecturi fiind cea a lui R. Loewe, "Lui Jupiter al goţilor consacrat", şi cea a lui M. Isbăşescu, "Al goţilor stăpân ereditar sacrosanct".

---

[59] *Ibidem*, p. 731-734.
[60] *Ibidem*, p. 639.
[61] *Ibidem*, p. 496. Pentru tradiţia personificărilor alegorice ale Daciei cucerite de romani, vezi Mihail Macrea, *Personificările Daciei în arta şi pe monedele romane*, în *op. cit.*, p. 158-166.
[62] Radu Harhoiu, *Tezaurul de la Pietroasa în lumina noilor cercetări*, în *Tezaurul de la Pietroasa*, ed. cit., 1030-1035.
[63] Mircea Babeş, Note la *ibidem*, p. 972-973.

Culte asiatice

Înainte de a fi asimilate sau creştinate, popoarele asiatice migratoare au adus în spaţiul european propriile lor credinţe. Cele mai uşor de cercetat arheologic sunt riturile funerare, graţie prezenţei a numeroase morminte princiare. Construite sub formă de movile (kurgane), mormintele erau "întrebuinţate ca monumente comemorative ce se ridicau deasupra cadavrului unui şef de popoare, unui erou, sau chiar totalităţii luptătorilor căzuţi într-o bătălie"[64]. Alexandu Odobescu se opreşte în mai mult rânduri asupra unor kurgane (la noi, gorgane) impresionante atât prin bogăţia tezaurelor îngropate odată cu căpetenia respectivă, cât şi prin dimensiunile lor, cum ar fi kurganul scitic Kul-Oba (Muntele de aur) de lângă Kerci, în Crimeea, având o boltă interioară de 12 metri înălţime şi 7 metri în diametru.

Fastul acestor morminte, în care mortul era îngropat călare, însoţit de numeroase arme, bijuterii, obiecte casnice etc., se explică printr-o eschatologie de tip războinic, în care căpătenia trecea printr-o eroizare ecvestră şi îşi continua existenţa postmortem. "În chipul acesta, scrie Odobescu, explicând mormintele cu dom circular, li s-a hărăzit [morţilor], drept locuinţă vecinică, un spaţiu mărginit carele însă, prin rotunjeala liniilor sale, atât în cercuitul orizontal sau pieziş al pardoselilor şi al pereţilor, cât şi în boltirea verticală a tavanului, putea să dea morţilor iluziunea unui *microcosm*. Într-însul ei păreau că-şi prelungesc viaţa de veci într-o lume restrânsă, dar cercuită şi ea printr-o roată, ca a zarei de pre pământ şi subt un dom circular, ca însăşi bolta cerului"[65].

La noi în ţară, o importantă grupare de kurgane ostrogotice de "rit hunic" a fost descoperită în zona Someşului (cele două morminte princiare de la Apahida, tezaurele de la

[64] Al. Odobescu, *Opere alese*, vol. II, p. 312-313.
[65] *Ateneul român şi clădirile antice cu dom circular*, în *Opere*, vol. V, p. 277, respectiv 275-276.

Şimleul Silvaniei şi de la Someşeni). Tot unui conducător de neam hunic (Uldin?), din preajma anului 400, îi aparţine şi mormântul de la Conceşti, pe care, într-o primă fază, Odobescu îl plasează temporal destul de corect (sec. II-III). Mai apoi, crezând, printr-o confuzie, că din mormânt ar proveni şi un manuscris pe hârtie de bumbac, pe care recunoaşte primele versuri din *Dorge-ciodpa* (*Tăietorul de diamante*), unul din tratatele psihopompe din buddhismul tibetan, religie la care s-au convertit mongolii ce aveau să invadeze Europa, autorul trage concluzia spectaculoasă, dar eronată, că "în malul de la Conţeşti a fost înmormântat de pe uzurile tradiţionale ale popoarelor scitice şi ale budismului, kaganul sau mârzacul [mongol], căruia i s-au pus în bolta-i funerară calul cu hamutul său, armele şi podoabele-i cele preţioase, vasele adunate de dânsul în pradă şi în fine sentenţe şi texturi liturgice, scrise în limba religiunii, cu litere albe pe fâşii de hârtie neagră"[66].

În sfârşit, în panorama religiilor din spaţiul Daciei postromane trebuie amintit un complex de credinţe şi rituri mult mai greu, dacă nu imposibil, de atribuit unei etnii anume: şamanismul. La data respectivă, Odobescu dispunea de informaţii absolut insuficiente asupra temei (chiar şi astăzi, problema difuziei a rămas în bună măsură obscură), astfel încât ipotezele sale, de obicei atât de temperate critic, devin fanteziste. Cercetând evoluţia figurilor animaliere androcefale şamanice, el presupune, în mod hazardat, că acestea provin în spaţiul european dintr-un fond "turanic" sau fino-uralo-siberian.

Această seminţie turanică ar fi venit în Europa înaintea popoarelor indoeuropene şi ar fi fost împinsă de acestea în laturile vestice ale continentului. În felul acesta, bretonii ar aparţine aceleiaşi "seminţii brahicefale" cu popoarele siberiene, ceea ce ar explica înrudirile de bestiariu fantastic din mitologiile lor. "Credinţa lor în tot felul de genii mărunţi, vicleni şi răutăcioşi: gnomi, farfadeţi, corigani, *loups-garoux* şi fel de fel de strigoi, de stafii, de iesme, de vârcolaci locali, n-are ea, oare, aparenţele spiritismului întreţinut încă şi azi de preoţii

[66] *Istoria arheologiei*, p. 304-309.

şamani printre popoarele fineze şi mongolice ale mai întregii Siberii: iacuţi, ostiaci, tunguşi, ceremişi, ciuvaşi, votiaci şi alţii?"[67]

Este adevărat că difuziunea aproape universală a unor practici şamanice conduce la ipoteza că şamanismul a fost religia preistoriei, în acest sens putând fi interpretate, spre exemplu, picturile rupestre paleolitice. Din substratul arhaic, credinţele şamanice au fost preluate şi integrate în religiile indoeuropene, Mircea Eliade analizând mai multe figuri de zei sau magi din mitologiile celtică, germană, greacă, tracă, sau scitică care au trăsături şamanice[68]. În epoca istorică, migraţiile continue dinspre Asia, de la sciţi, turanici (huni, bulgari) până la fino-ugrici şi unele triburi mongolice neconvertite la buddhism, au putut reînnoi fondul şamanic. Vrăjitoria eurpoeană ar fi, în opinia unor cercetători mai recenţi[69], moştenitoarea practicilor şamanice, culpabilizate însă şi satanizate de creştinism. Folclorul nostru păstrează şi el uimitor de multe practici magice, făpturi fantastice (din cele citate de Odobescu) sau tipare narative ce se încadrează în tipologia şamanismului.

Mircea Eliade defineşte şamanismul ca o tehnică a extazului. Sub influenţa unor plante halucinogene, şamanul se decorporalizează şi călătoreşte în zbor fie în lumea aceasta (pentru a regăsi un animal pierdut, o comoară ascunsă, pentru a-şi spiona duşmanii şi a-i ataca etc.), fie pe lumea cealaltă (unde spiritele strămoşilor îl sfârtecă, pentru ca, pornind de la schelet, să-i reconstituie un trup indestructibil).

Există teorii etnopsihologice care, dezvoltând axioma filosofică a relativităţii cunoaşterii (lumea ca reprezentarea noastră) şi aplicând metodele fenomenologiei, explorează modul în care fiecare grup cultural îşi creează propria realitate. Plantele halucinogene utilizate în şamanism nu sunt simple modalităţi de a crea iluzii, ele sunt mijloace de a deregla percepţia obişnuită şi a deschide accesul la dimensiuni paralele ale lumii, excluse de viziunea

---

[67] *Heraldica naţională. Patrupedele androcefale figurate în monumente şi originea lor*, în *Opere*, vol. V, p. 339-340.

[68] Mircea Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1974.

raţională. Astfel, şamanul întâlneşte "animale de putere" (cum sunt animalele fermecate din basme, albina, furnica, lupul, calul, care toate vorbesc), foloseşte "obiecte de putere" pentru a-şi înfrunta duşmanii (năframa, peria, piaptănul din basme), cheamă spiritele izvoarelor, peşterilor, locurilor cu ajutorul unor instrumente vibrante speciale (*bull-roarer*), zboară purtat de un cal înaripat (sau o mătură, un covor, o pasăre), coboară prin gârliciul pământului pe un alt plan al realităţii, îşi câştigă drept aliaţi fiinţe spirituale non-organice cu forme monstruoase (Sfarmă-Piatră, Buzilă, Ochilă etc.), se transformă în corb, lup sau alte animale, se luptă cu alţi vrăjitori sau cu duhuri (zmei, gheonoaie) care au răpit sufletul unui om (o fată de împărat), ajunge la stăpânii lumii celeilalte (un moşneag, o sfântă), care îl pun la încercări ciudate, răsplata fiind uneori dobândirea imortalităţii (apa vieţii, mărul de aur etc.).

Combătând, într-un articol plin de vervă ironică, afirmaţia lui Bolliac că tracii ar fi practicat fumatul[70], Odobescu face un erudit excurs prin izvoarele antice care atestă practica şamanică a inhalării de fum halucinogen de către popoarele din nordul şi vestul Pontului Euxin. Herodot relatează că "masageţii descoperiseră un copac ale cărui fructe ei le aruncau pe jăratic, stând cu grămada adunaţi împrejurul focului şi din fumul ce se înălţa, şi pe care-l miroseau, ei se îmbătau, precum grecii din vin". Acelaşi Herodot spune că "sciţii, intrând sub nişte acoperişuri de pâslă, pun sămânţă de cânepă pe pietre roşite în foc; şi când acea sămânţă începe a arde, ea răspândeşte un fum mai tare decât aburul băilor din Grecia; şi sciţii, ameţiţi de acea abureală, se pun pe urlete". Pomponiu Mela afirmă că "locuitorii Traciei nu cunoşteau uzul vinului, ci că, mâncând ei se aşezau împrejurul focului, aruncau pe jăratic nişte seminţe şi prin mirosul lor deşteptau într-înşii o veselie analogă cu a beţiei". Strabon îi numeşte pe locuitorii Moesiei "capnobatai" (cei care merg în fum?, cei care călătoresc cu ajutorul fumului?). Plutarh arată că, folosind mugurii unei plante asemănătoare cu şovârful, tracii "se îmbată şi pică într-un somn adânc". Iar Pliniu cel bătrân aminteşte că barbarii din nord

---

[69] Carlo Ginzburg, *I benandanti*, Torino, 1966; *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, ed. cit., susţinut de Ioan Petru Culianu, *Călătorii în lumea de dincolo*, Bucureşti, Ed. Nemira, 1994, p. 63-76.

inhalau fumul unei plante, săbiuţa, pentru a-şi spori puterile.[71] În fond, cam acelaşi este materialul antic pe care Carlo Ginzburg îşi întemeiează ipoteza că şamanismul a fost adus în Europa de popoarele scitice.

Încheiem această panoramă cu observaţia că secolele de la sfârşitul antichităţii şi începutul perioadei barbare, cât a durat influenţa romană asupra Daciei, au transformat radical profilul spiritual al acestei zone. Religia abstrusă a dacilor, rămasă în bună măsură şi astăzi în penumbră pentru noi, a fost dizlocată sau înecată de revărsarea de culte aduse de imperiu şi, mai apoi, de populaţiile migratoare. Protoromânii s-au format în acest *humus* cultural extraordinar de bogat. Iar dacă creştinismul s-a impus destul de curând şi în fosta provincie geto-dacă, astfel încât se poate spune că românii s-au născut creştini, nu este mai puţin adevărat că ei au un "inconştient încărcat", că sunt moştenitorii unei culturi religioase efervescente, cu numeroase latenţe creatoare.

Evul Mediu românesc nu poate fi înţeles în afara unui asemenea (sumar) tablou al culturilor de la sfârşitul antichităţii şi din perioada migraţiilor, lucru perfect adevărat şi pentru civilizaţia occidentală. Creştinismul, devenit religie oficială, identificat deci unui supraeu colectiv, se construieşte pe un fundal de adâncime alcătuit din toate credinţele şi riturile păgâne, pe care le reprimă, sau, în cel mai bun caz, le asimilează, prin *interpretatio*. Ceea ce deosebeşte însă Evul Mediu răsăritean de cel apusean este faptul că, în apus, cultura păgână este o cultură *refulată* de creştinism, în timp ce în răsărit cultura păgână este doar o cultură *uitată*.

În imperiu, atât cultele păgâne, cât şi creştinismul, devenit religie de stat, au avut parte de o bază logistică şi administrativă, deci o latură instituţională. După retragerea romană şi de-a lungul migraţiilor, populaţia protoromână a fost lipsită de structuri politico-

---

[70] "Relaţiunea" lui Cezar Bolliac este reprodusă de Odobescu în *Antichităţile judeţului Romanaţi*, p. 193.

administrative proprii, fiind mereu la limita aculturaţiei. Biserica creştină, radiind asupra fostei provinciei Dacia dinspre Bizanţ, nu a avut deci de înfruntat caste preoţeşti, reţele de temple, şcoli, biserici sau secte eretice, adică tot ceea ce constituie substratul socio-material al unei mişcări religioase. Vechile culte, lipsite de suport liturgic, erau treptat uitate, iar creştinismul, beneficiind de prestigiul şi sprijinul misionar al marilor centre de iradiere culturală, s-a impus oarecum de la sine, într-o mişcare generală de convertire a Europei. Neavând a înfrunta o ideologie religioasă bine organizată teoretic şi cultual, ci doar reminiscenţele fabulatorii ale vechilor credinţe, el nu a suferit, în părţile noastre, o cristalizare accentuată, provocată de nevoia de delimitare prin opoziţie şi contrast.

Cred că aceasta este explicaţia pentru formarea, în spaţiul Daciei postromane, a ceea ce Mircea Eliade numeşte un "creştinism cosmic". Nu este vorba de o variantă (sau erezie) panteistă a creştinismului, ci doar de un creştinism mai puţin cristalizat, care tolera fără probleme micile erezii şi superstiţii mai mult sau mai puţin informale ale populaţiei. Pentru a deveni cu adevărat o ameninţare, o erezie trebuie să găsească un "canal" instituţional de difuzare, lucru pe care îl face de obicei parazitând şi deturnând pe anumite segmente însăşi reţeaua bisericească. Aşa se explică de ce, să spunem, bogomilismul, una din cele mai mari erezii din zona răsăriteană, nu s-a extins la nord de Dunăre, grefându-se doar pe provinciile imperiului bizantin.

În lipsa unor structuri politico-administrative durabile, vechile culte au fost treptat uitate, iar noile erezii nu au putut prinde rădăcini. În schimb, temele rituale şi imagistica lor fabuloasă, oarecum desacralizate în lipsa suportului liturgic, deci făcute "aseptice" din perspectiva bisericii creştine, au putut fi preluate de imaginarul colectiv. În răsărit nu a existat o "mare cenzură a imaginarului" precum în apus, unde, într-o mişcare conjugată, reforma şi contrareforma au pornit ofensiva împotriva gândirii magice şi păgâne reemergente în

---

[71] *Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice, de un om care nu fumează*, în *Opere alese*, vol. II, p. 324-327.

Renaştere, într-o adevărată înfruntare teoretică şi culturală. Într-o coabitare relativ paşnică cu biserica, cultura populară românească a devenit moştenitorul şi depozitarul amintirilor pe jumătate uitate ale credinţelor păgâne şi eretice. De aceea, nu aş vedea în folclor un fenomen de creaţie colectivă spontană, ci mai degrabă un fel de memorie tot mai palidă a unor mituri şi ideologii religioase care, prin dispariţia instituţiilor-suport, şi-au pierd tot mai mult limpezimea imagistică, ritualică şi conceptuală iniţială.

Visul Baroc – simbol al colapsului ontologic

1. Scurtă biografie a visului

Visul este una din temele care a însoţit cultura umană încă de la apariţia acesteia. De-a lungul timpului, el a fost înţeles şi utilizat în cele mai diverse moduri, fiind integrat şi adaptat viziunii despre lume a civilizaţiei respective. Cum se întâmplă cu orice arhetip longeviv, accepţiile date visului pot fi grupate în trei mari categorii. Cea mai veche accepţiune este cea metafizică, conform căreia visul are o realitate ontologică şi este o poartă de comunicare cu suprarealitatea. Cea de-a doua este cea psihologică, visul fiind văzut ca o manifestare subiectivă a psihicului uman şi o uşă spre inconştient. Cea de-a treia este cea estetică, visul fiind privit ca o temă literară şi artistică, cu o extinsă difuziune în diverse epoci şi spaţii geografice. Toate marile religii şi curente au valorizat tehnica onirică de explorare a lumilor paralele, arhetipul visului trecât prin tot atâtea metamorfoze şi anamorfoze.

1.1. *În şamanism*. Culturile primitive neolitice nu aveau o reprezentare unificată asupra sufletului. După cum reiese din studiile antropologilor ce s-au aplecat asupra acestor populaţii, de la Lucien Lévy-Bruhl la E. Evans-Pritchard, E. Arbman şi A. Hultkrantz, primitivii deosebesc mai multe suflete care locuiesc simultan în om, suflete corporale (cele care se manifestă în starea de veghe şi conferă trupului viaţă şi conştiinţă) şi suflete libere (care se manifestă în stare de inconştienţă, la moarte etc.). "Sufletul de junglă" (*bush-soul*), spre exemplu, reprezintă forma "eterală" pe care o ia omul (în primul rând şamanul) în stare de transă, identificându-se animalului totemic.

Între aceste suflete, un rol important îl are "sufletul de vis", forma pe care personalitatea omului o ia în timpul somnului. Pentru concepţia primitivă, în transa onirică omul se dedublează, eliberând din trup sufletul de vis, care are posibilitatea de a călători fără limitările

fizice specifice lumii concrete. Somnul este, din acest punct de vedere, echivalent transelor provocate de plantele halucinogene, permiţând omului accesul la planuri paralele ale realităţii. În şamanismul modern, cum este cel descris de Carlos Castaneda, se vorbeşte chiar de o "artă de a visa" (*art of dreaming*), care constă într-o serie de exerciţii (spre exemplu, a-ţi propune să-ţi vezi mâna şi corpul în vis) ce îi permit "înţeleptului" să-şi controleze visul. Pentru şaman, atât plantele psihotrope cât şi somnul nu produc simple halucinaţii, ci provoacă stări alterate de conştiinţă, în care pot fi explorate "realităţile separate" ce înconjoară lumea noastră.

1.2. *În mitologia clasică*. După cum au arătat cercetători precum Jan Bremmer, cultura greacă (la fel cu cea nordică sau cea indiană) se resimte, la începuturile ei, de plurimorfismul animic al vechilor culturi neolitice pe care le moşteneşte. În epopeile homerice, imaginile şi termenii care desemnează sufletul sunt extrem de diversificate, reunificarea conceptuală urmând să se petreacă abia mai târziu, o dată cu filosofia clasică. Sufletul de vis (ὄνειρος) joacă un rol echivalent cu sufletul mortului (ψυχή), amândouă deosebindu-se de manifestările sufletului în stare de veghe (πνεῦμα, σωφροσύνη, θυμός, ἐπιθυμία etc.). Sufletul lui Patroclu, mort în confruntarea cu Hector, îi apare în somn lui Ahile sub formă de imagine onirică.

Grecii homerici distingeau între două forme de vise, vise adevărate (ὄνειρος), care ies din Hades pe poarta de corn, şi vise înşelătoare (ἐνύπνιον), care ies pe poarta de fildeş. Dacă "ἐνυπνια" sunt simple halucinaţii nocturne, fără valoare cognitivă, "ὄνειροι" mijlocesc omului o cunoaştere adevărată, aducându-l în contact cu fiinţe supranaturale (suflete ale morţilor, zei, creaturi monstruoase ale nopţii).

Visul îi permite omului să aibă revelaţii şi să facă profeţii. În Grecia clasică şi târzie, o dată cu cultele de mistere, s-au dezvoltat şi o serie de tehnici clarvizionare bazate pe transa onirică. La peştera lui Trofonius sau în templele lui Asclepios se practica incubaţia, un somn explorator indus printr-o pregătire specială (post şi purificări, sugestie, izolare, deprivare

senzorială), în care zeul sau altă făptură supranaturală i se arată mystului în vis, dându-i răspunsul la întrebări, indicându-i modalităţi de vindecare a unor boli etc. Între disciplinele mantice, care aveau o largă răspândire în religiile antice, un loc important îl deţineau oniromanţia (profeţia bazată pe revelaţii nocturne) şi onirocritica (interpretarea imaginilor din vis). *Onirocritica* lui Artemidoros este unul din modelele numeroaselor cărţi de visuri care au circulat şi continuă să circule în Europa până în ziua de azi. În sistematizările filosofilor târzii, în special neopitagoreici şi neoplatonici, precum Macrobius, visele sfârşesc prin a fi riguros clasificate în cinci categorii, două corespunzând viselor înşelătoare: *enupnion* (*insomnium*) şi *fantasma* (*visum*), şi trei corespunzând viselor adevărate: *hrematismos* (*oraculum*), *orama* (*visio*) şi *oneiros* (*somnium*).

1.3. *În creştinism*. Deşi Vechiul Testament vorbeşte de mai mulţi profeţi (Avram, Iacob, Iosif, Ghedeon, Solomon, Daniel etc.) care au primit revelaţii onirice, doctrina creştină a manifestat o pronunţată suspiciune faţă de vis. Explicaţia stă în dorinţa bisericii de a extirpa practicile şi ereziile păgâne, în cadrul cărora mantica juca un rol de prim rang. Începând cu Noul Testament, visele sunt considerate manifestări diabolice, menite să-l inducă pe om în eroare şi păcat. Satanizarea visului stă sub semnul culpabilizării generale a religiilor păgâne rezumabilă prin sintagma sfântului Pavel: ”*Dii Gentium daemones*” (Zeii popoarelor sunt diavoli). Concluzia logică a acestei axiome este că toate tehnicile care permiteau preoţilor păgâni să intre în contact cu zeii sunt forme de pact cu diavolul.

Chiar dacă nu au exclus posibilitatea ca Dumnezeu să se arate omului în vis, părinţii bisericii, precum Tertulian, Augustin, Hipolit, Grigore cel Mare, Evagrie Ponticul, Diadoh al Foticeei, Isidor din Sevilla, au asimilat oniromanţia practicilor eretice, condamnând-o laolaltă cu celelalte forme de profeţie şi magie. Conciliile şi bulele papale au dat autoritate ideologică şi administrativă preceptelor antimagice, începând cu Conciliul de la Ancira (314), care lua atitudine împotriva celor care “se iau după prevestiri sau după preziceri, sau după vise sau

după orice fel de ghicitori, cum e obiceiul păgânilor" şi cu Sinodul de la Cartagina (419), care interzicea întemeierea de biserici în baza viselor sau a vedeniilor zadarnice (Moceanu, 1998).

Cazuistica visului în ce priveşte relaţia dintre Dumnezeu, om şi diavol se bucură de o amănunţită dezvoltare în literatura filocalică şi în tratatele din perioada scolastică. Explicaţia de fond care se dă ineficienţei cognitive a viselor este incapacitatea făpturilor create de a prevedea viitorul. Singur Dumnezeu este transcendent lumii spaţio-temporale şi poate contempla toate lucrurile viitoare ca pe întâmplări încheiate. Providenţa divină nu este însă accesibilă făpturilor cuprinse în istorie (îngeri, diavoli, oameni), de aceea tehnicile mantice sunt iluzorii şi înşelătoare. Mai mult, diavolii le folosesc pentru a incita în om orgoliul luciferic al preştiinţei, dorinţa de a afla viitorul fiind în ultimă instanţă o încercare de a-l forţa pe Dumnezeu în a face revelaţii.

1.4. *În Renaştere*. Renaşterea nu a reprezentat doar o întoarcere la modelele culturii clasice greco-latine, ci şi o resurgenţă a practicilor magico-oculte ale antichităţii refulate de creştinism. Mişcarea fusese concepută de către ideologii umanismului ca o "renovare", o "resurecţie", o "reînviere" a valorilor antichităţii clasice, după lunga perioadă de "întuneric" şi "obscurantism" a Evului Mediu. Deşi în istoriografia contemporană imaginea resurecţionară a fost deconspirată ca un mit ideologic construit de învăţaţii laici pentru a polemiza cu atotputernicul sistem creştin (Ferguson, 1950), ea se bazează în rădăcinile ei inconştiente pe intuiţia procesului psihoistoric de "întoarcere" a culturii antichităţii târzii.

Persecuţia şi interzicerea religiilor păgâne, începută o dată cu acceptarea creştinismului ca religie de stat de către Constantin cel Mare şi apoi impunerea lui ca religie unică de către Teodosiu, a reprezentat o violentă reprimare a tuturor arhetipurilor şi figurilor simbolice constelate în imagistica şi ritualul cultelor de mistere, al disciplinelor hermetice, al filosofiilor mistice (neoplatonism, neopitagoreism, gnoză) sau al mitologiei oficiale greco-latine. Tot acest material a început să revină la suprafaţă încă din secolele al XIII-lea şi XIV-lea, procesul ajungând la apogeu în următoarele două secole. În Renaştere, energia blocată în

complexele imagistice cenzurate a fost în sfârşit recuperată. De aici aerul auroral, speranţele şi elanul vital care animă toate întreprinderile epocii. Terminarea Reconquistei în Spania şi descoperirea Noii Lumi sunt nişte corelativi exteriori, geografici, ai expansiunii interioare trăite de omul renascentist, prin recuperarea unor zone masive, aflate până atunci în umbră, din propriul psihism.

O societate cu visele blocate (Le Goff, 1991) a regăsit astfel supapa onirică de comunicare cu sine însăşi. Începând cu secolul al XV-lea, astrologia, oniromanţia şi celelalte forme de profeţie şi previziune (re)câştigă o popularitate fulgerătoare. Gândirea magică a epocii se sprijină pe paradigma neoplatonică şi hermetică reemergentă. În această viziune despre lume, care adapta sistemele antice la cadrele doctrinei creştine, lumea este un uriaş organism a cărui viaţă este asigurată de o *anima* sau *pneuma mundi*. Sufletul omului face parte şi el din acest fluid energetic, magul-filosof putând să se conecteze la cosmos pe seama puterii sale de plăsmuire fantasmatică. Proiecţiile pneumatice ale magului au aceeaşi consistenţă cu făpturile spirituale ce controlează lumea, duhuri astrale, spirite elementare, spiriduşi şi genii (Culianu, 1994). Visul îşi recapătă valoarea ontologică, redevenind o modalitate de investigare a realităţii invizibile. Asimilând magia artei, Shakespeare a apelat în *Visul unei nopţi de vară* sau în *Furtuna* la o viziune feerică asupra visului. Puck şi Ariel sunt spirite elementare controlate de zei (Oberon) sau magi (Prospero), ce utilizează somnul şi visul pentru a induce muritorilor experienţe iniţiatice.

Elanul vital renascentist ameninţa însă să răstoarne ordinea existentă – în plan economic, prin amplificarea unor forme noi de producţie şi comerţ; în plan social, prin dezvoltarea unei noi clase (burghezia incipientă); în plan politic, prin apariţia unor noi structuri statale; în plan religios, prin explozia practicilor oculte (astrologie, magie, alchimie, cabală, vrăjitorie etc.); în plan filosofico-ştiinţific, prin introducerea unui nou model cosmologic şi a unei noi paradigme cognitive; în plan cultural, prin laicizarea tot mai pronunţată a literaturii şi artei.

În faţa ameninţării, statul şi biserica au reacţionat prompt şi destul de violent. Reforma a fost, la originile ei, un răspuns tocmai la "coruperea" şi "păgânizarea" papalităţii, prea permisivă, în viziunea puritanilor, faţă de inovaţiile renascentiste (Culianu, 1994). La rândul ei, biserica papală a încercat şi ea o reformă internă, care însă a trebuit adaptată la lupta împotriva lutheranismului şi calvinismului. Contrareforma, prin reorganizarea Inchiziţiei, prin întemeierea ordinului iezuiţilor şi prin canoanele Conciliului din Trento (încheiat în 1563 şi promulgat ca lege în Spania de Filip al II-lea în 1564), a luat în egală măsură poziţie faţă de ideologia reformată şi faţă de mentalitatea hermetico-ocultă a Renaşterii. Strategia de lungă durată elaborată de ambele biserici, atât catolică cât şi reformată, a constat în reprimarea energiei vitale şi în cenzurarea imaginarului renascentist.

2. Satanizarea Renaşterii

În secolele al XV-lea şi al XVI-lea mefienţa oamenilor bisericii faţă de noul spirit a sporit treptat. Iniţiativele, invenţiile, descoperirile erau privite ca suspecte de a lărgi nu atât "lumea", în înţelesul de cosmos creat de Dumnezeu, cât "lumea", în înţelesul de Imperiu al lui Satan. Paradigma ştiinţifică introdusă de spiritul Renaşterii era una calitativă şi cumulativă. Pe reţeaua asociaţiilor de tip hermetic, savantul renascentist inventariază serii nesfârşite de fenomene şi obiecte, cu o curiozitate nesăţioasă. Acest interes faţă de lucrurile concrete, ce convine mai degrabă practicilor oculte decât credinţei sobre, este calificat de ideologii bisericii cu termenul unui păcat atotcuprinzător, *avaritia*, înţeleasă ca ataşament faţă de universul material.

Scopul liminal al acestei culpabilizări era cel de a dezinvesti energia cognitivă a societăţii din obiectele orizontului concret şi de a o reinvesti în obiectele credinţei. Strategia de ansamblu a constat în mutarea accentului de pe lumea de aici (căzută sub controlul

deiştilor, “epicureilor”, “ateilor” şi ereticilor) pe lumea cealaltă (rămasă în inventarul eschatologiei creştine).

A început astfel un vast proces de satanizare a vieţii terestre. Plăcerile simţurilor au fost, mai mult ca niciodată, echivalate unor păcate capitale. Erosul şi cunoaşterea au fost atribuite demonilor, ca instrumente de corupere a umanităţii. Ştiinţa renascentistă, în care matematica se îmbina cu cabala, astronomia cu astrologia, fizica cu alchimia şi medicina cu spagirica paracelsiană, a fost condamnată laolaltă cu practicile oculte. Desigur, era vizată în primul rând resurgenţa religiilor păgâne: vrăjitoria, magia, tehnicile divinatorii.

În mod aparent paradoxal, epoca marilor persecuţii de vrăjitoare nu a fost Evul Mediu, ci secolele XIV-XVII (Muchembled, 1997). Toleranţa şi prudenţa medievală în a formula condamnări dezvăluie o siguranţă de sine şi o bună stabilitate a sistemului feudalo-creştin; rigidizarea poziţiei şi intoleranţa, în schimb, trădează acutul sentiment de insecuritate şi ameninţare resimţit de către *establishment* în secolele Renaşterii. Dacă nu ar fi existat, vrăjitoarele ar fi trebuit “inventate”, cum s-a şi întâmplat de fapt, la alcătuirea tipologiei sabatului contribuind în egală măsură relatările inculpatelor şi fantezia paranoică a inchizitorilor. Condamnările se voiau exemplare, fiind menite a semăna nesiguranţa şi teama în toţi cei tentaţi de heterodoxie sau revoltă (Harris, 1977). Vrăjitoarele au constituit un *pharmakos* colectiv pentru întreaga societate renascentistă, culpabilizată de sistemul monarhico-bisericesc. În secolele anterioare, după exterminarea catharilor, rolul de ţap ispăşitor planase o vreme şi asupra altor grupuri, cum ar fi cerşetorii, leproşii sau evreii (Guinzburg, 1996). Faptul că alegerea finală a căzut asupra vrăjitoriei indică însă că pericolul cel mai mare a fost considerat intensificarea credinţelor din zona ocultă.

Mecanismul satanizării a fost simplu. Cum divinităţile păgâne fuseseră echivalate încă de Sfântul Pavel cu demonii creştini, toate activităţile care aminteau de credinţele idolatre ale antichităţii au fost considerate diabolice. Chiar şi atunci când se revendicau de la o filosofie a naturii sau de la o filosofie mistică, magii “albi” au fost distribuiţi tot lui Satan. Aşa au ajuns

inventatorii, şarlatanii şi filosofii renascentişti, rezumabili în figura prototipică a lui Faust, să fie consideraţi a avea comerţ cu diavolul.

Oniromanţia a avut acelaşi destin precum toate tehnicile divinatorii. Ea fusese condamnată încă de la început de către părinţii bisericii, care, prelucrând teoriile filosofilor antici, au distins mai multe tipuri de visuri. Tertulian, spre exemplu, enumeră trei categorii: visele trimise de demoni, visele trimise de Dumnezeu şi visele pe care şi le trimite sufletul însuşi al celui care doarme. Primele, cele mai frecvente, sunt vane, frustrante, tulburi, lascive şi scârboase, în timp ce vedeniile divine sunt adevărate şi influente: "Definimus enim a daemoniis plurimum incubi somnia, etsi interdum vera et gratiosa, sed, de qua industria diximus, affectantia atque captantia, quanto magis vana et frustratoria et turbida et ludibriosa et immunda" (*De anima*, cap. 47, 1). În primul mileniu al erei noastre, a dominat însă cea de-a treia interpretare, cea conform căreia visele sunt epifenomene fiziologice, semn că oniromanţia fusese eficient scoasă din centrul de interes public de către creştinismul învingător (Le Goff, 1991).

La mai bine de o mie de ani, în 1538, unul din autorii de tratate ai epocii, Pedro Ciruelo, continuă să atribuie visului o tipologie asemănătoare, după cauzele care îl provoacă. Astfel, după el, visele îşi pot avea originea într-o cauză naturală ("din cauza vreunei tulburări a corpului omului: căci există o asemenea armonie între trupul şi sufletul omului, încât după cum este tulburarea trupului aşa sunt şi fanteziile pe care şi le reprezintă sufletul"); într-o cauză morală ("are loc în cazul oamenilor de afaceri sau de litere: din cauza marii tensiunii pe care le-o provoacă aceste ocupaţii în timpul zilei, fantezia omului este predispusă să se gândească la ele şi în timpul nopţii"); într-o cauză teologală, sau supranaturală ("visele care vin prin revelaţie de la Dumnezeu, sau de la vreun înger bun sau rău, care mişcă fantezia omului şi îi reprezintă ceea ce vrea să-i spună. [...] Diferenţa dintre aceste două feluri de revelaţii este următoarea: revelaţia venită de la Dumnezeu, sau de la îngerul bun, nu pomeneşte de lucruri vane; nici nu are loc foarte des; ci numai pentru motive de mare

importanţă; şi este un bun comun pentru întreg poporul lui Dumnezeu; şi cu o asemenea vedenie rămâne omul încredinţat că vine din partea cea bună; fiindcă Dumnezeu luminează înţelegerea omului şi îi dă certitudinea adevărului. În schimb visele necromanţilor şi ghicitorilor nu oferă o asemenea certitudine; au loc foarte des şi pentru lucruri uşuratice; încât rămâne omul orbit şi înşelat de către diavol; căci acesta îl tratează ca pe sclavul său") (*Reprouacion de las supersticiones y hechizerias*). Spre deosebire de atitudinea Evului Mediu, acum, în plină Renaştere, interpretarea care domină este cea diabolizantă, semn că oniromanţia a revenit în centrul atenţiei şi că reacţiile împotriva ei au devenit mai dure.

Strategia de combatere a formelor de *mantia* şi de magie a fost articulată într-o serie de bule papale: în 1484, bula *Summis desiderantes affectibus*, dată de Inocenţiu VIII, declanşează vânătoarea de vrăjitoare; în 1564, bula lui Pius IV interzice cărţile de geomanţie, hidromanţie, aeromanţie, piromanţie, oniromanţie şi necromanţie, precum şi toate tehnicile de ghicit prin sorţi, vrăji, auguri, pronosticuri şi descântece; în 1585 bula *Caeli et Terrae*, dată de Sixt V, condamnă în mod expres astrologia ca o practică diabolică; în 1586 bula *Constitutio* a aceluiaşi Sixt V, "Îndreptată împotriva celor care practică arta astrologiei judiciare, a ghicitorilor şi a celor care deţin cărţi interzise despre artele magice, declară că doar Dumnezeu cunoaşte viitorul, că nici omul nici diavolul nu poate prezice"; în 1631, energica bulă *Bullarium Romanum* a lui Urban VIII (înfuriat de publicarea unor calcule astrologice care îi prevesteau moartea apropiată) îi ameninţă pe profeţi nu doar cu excomunicarea, ci şi cu condamnarea la moarte şi confiscarea tuturor bunurilor.

Pe marginea decretelor pontificale, au fost scrise o serie de tratate în care oniromanţia îşi avea rezervată partea ei de satanism, cum sunt, între multe altele, cele ale lui Jean Charlier Gerson (1363-1429), *Tractatum de Erroribus Circa Artem Magicam*, Martin de Castañega, *Tratado de supersticiones y hechizerías* (1529), Pedro Ciruelo, *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias* (1538), Pero Mexía, *Silva de varia lección* (1540), Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), Juan Pérez de Moya, *Philosophia secreta*

(1585), Benito Pereyra, *De magia, de observatione somniorum, et de divinatione astrologica* (1593), Juan de Horozco y Covarrubias, *Tratado de la verdadera y falsa profecia* (1598), Martín del Río, *Disquisitionum Magicarum libri sex* (1598).

Frica de păcat şi damnare indusă de aceste discursuri a stat la baza a ceea ce Jean Delumeau numeşte *Culpabilitatea în Occident*, fiind utilizată, în secolele XIII-XVIII, ca un instrument de control al psihologiei colective. În sintonie cu tema păcatului au fost aduse şi două mari inovaţii dogmatice. Prima a fost deplasarea accentului, în cadrul doctrinei asupra apocalipsei, de la ideea de teofanie a lui Hristos din creştinismul timpuriu la cea de Judecată de Apoi. În această perioadă se înmulţesc imaginile iconografice în care Iisus apare ca un distribuitor al răsplatei şi al pedepsei, îndrumând grupurile virtuoşilor spre Paradis şi cohortele păcătoşilor spre Infern. Numărul disproporţionat al celor din urmă faţă de cei dintâi indică creşterea sentimentului general de culpabilitate şi o drastică scădere a "speranţei eschatologice". Mai mult, ideea Judecăţii generale de la sfârşitul lumii tinde să fie umbrită de ideea de judecată individuală, exercitată la moartea fiecărui om, moment în care forţele binelui şi ale răului duc o ultimă luptă decisivă pentru sufletul muribundului (Ariès, 1996, I: 136-150). A doua inovaţie menită a atrage atenţia asupra condiţiei păcătoase a omului şi a necesităţii pocăinţei a fost introducerea conceptului de Purgatoriu, spaţiu intermediar unde, în intervalul dintre moartea individuală şi sfârşitul lumii, pot fi ispăşite păcatele veniale (Le Goff, 1995). "Dramatizarea păcatului şi a consecinţelor sale a consolidat puterea clericală", conchide Jean Delumeau (1997, I: 7).

3. Mortificarea elanului vital

În termeni scolastici, consecinţa păcatului (în absenţa pocăinţei) este moartea, în dubla ei dimensiune, fizică şi spirituală. Moartea fizică este condiţia comună întregii umanităţi, ca

pedeapsă pentru păcatul originar comis de protopărinţi. Moartea spirituală este condiţia celor păcătoşi care, asemeni diavolilor, se damnează la moartea veşnică în infern. Prin intermediul termenului de păcat, lumea terestră este echivalată cu moartea. O lume condusă de vicii este o antecameră a morţii, încât "lumea, pătrunsă de elixirul morţii, a devenit suspectă în întregime" (Ariès, 1996, II: 55).

Sentimentul de culpabilitate care se difuzează în mentalitatea colectivă determină o refulare a intereselor pentru lumea concretă, o mortificare a elanului vital al Renaşterii, însoţită de o răsturnare spectaculoasă a concepţiei despre lume. Toate valorile şi speranţele atribuite până acum acestei vieţi sunt transferate vieţii de dincolo, împărăţiei lui Dumnezeu. Existenţa lumească, scrie Fray Luis de Granada, "dacă o compari cu eternitatea vieţii viitoare, îţi va părea doar un punct. Cât de rătăciţi sunt cei care, pentru a se bucura de suflul acestei vieţi atât de scurte, riscă să piardă odihna acelei vieţi care va dura pentru veşnicie". Oamenii care degustă plăcerile acestei lumi sunt doar nişte morţi în viaţă, nişte cadavre vii. Segismundo, protagonistul *Vieţii e vis* a lui Calderon, se vede pe sine, câtă vreme este închis în turn (în care criticii au descifrat o metaforă a condiţiei omului în păcat, lipsit de lumina graţiei) ca un "esqueleto vivo" şi un "animado muerto".

În acest context, nu este de mirare că temele macabre au cunoscut o fulgurantă explozie, fascinând imaginarul secolelor XIV-XVII. "Arta religioasă a barocului s-a arătat foarte interesată în a încărca ideea vieţii cu imagini sângeroase, teribile şi înspăimântătoare. Cu forţa naturalismului său, ea aducea în faţa ochilor figurile descărnate şi zdrobite ale asceţilor, procedurile înspăimântătoare ale martiriului, condiţia fizică a suferinţelor şi cele mai impresionante nelinişti legate de moarte. Tabloul martiriului a primit o dată cu contrareforma o nouă importanţă, fiind pus în serviciul intenţiilor propagandistice; adică al dorinţei de a atrage publicul prin intermediul unei masive dozări a efectelor şi al unei intense stârniri a sensibilităţii" (Weisbach, 1942: 86). Ideologii Contrareformei au determinat o schimbare a întregii panoplii de figuri şi simboluri utilizate de arta Renaşterii. Eroul a fost înlocuit cu

ascetul, nudul feminin cu figura sfintei, viaţa eroică cu martiriul, omul cu scheletul, viul cu mortul.

Desigur, abundenţa de imagini funebre se datorează şi unor cauze sociale, în primul rând teribilele epidemii de ciumă şi nu mai puţin barbarele războaie religioase care au sfâşiat Europa. Dar *establishment*ul monarhico-ecleziastic a ştiut utiliza aceste evenimente în scopul propriei propagande, interpretându-le ca pedepse divine trimise pentru delăsarea credinţei. Jean Delumeau constată că iconografia dansurilor macabre, atât de răspândită în secolele XIV-XVII, a debutat aproape simultan cu prima mare ciumă de la jumătatea secolului al XIV-lea (Delumeau, 1997: 44-134). Morala pesimistă a fost răspândită din mânăstiri în rândurile mari ale populaţiei de către ordinele de călugări cerşetori care bântuiau oraşele şi satele. Viaţa luase forma unui dans letal şi a unui teatru de schelete, în care fiecare zi este doar o pregătire şi un pas către moarte. În tablourile epocii apar tot mai des craniile, ca *memento* al condiţiei noastre efemere, sau imaginile morţii (bătrânul cu coasa şi, tot mai des, scheletul) care seceră fulgerător. Li se recomandă tuturor să păstreze întotdeauna la vedere sau asupra lor un simbol iconografic al morţii, iar Sfântul Ignaţiu de Loyola introduce în *Exerciţiile* sale *spirituale* craniul ca obiect de reculegere şi concentrare.

Se dezvoltă o întreagă ceremonie şi artă funerară care exhibă atributele macabre ale decrepitudinii, dând naştere "acelui romantism al mormintelor, al morţii şi al descompunerii care va provoca mai târziu critica lui Lessing: moartea se prezintă sub figura unui schelet care, în monumentele funerare, apare aşezat pe sicriu în diverse atitudini neliniştitoare sau târându-se pe sub giulgi. A intrat de asemenea în obicei ca la înmormântări să fie expuse schelete sau şiruri de cranii dispuse în mod decorativ, ca în altare să fie aşezate schelete îmbrăcate şi împodobite, integrate în compoziţia totală a unei arhitecturi religioase. Efectul provocat de imaginile înfiorătoare asupra oamenilor se unea în general în mod strâns cu interesul religios" (Weisbach, 1942: 87). Fascinaţia morbidă era întreţinută şi de cultul relicvelor, pe care l-a promovat Conciliul din Trento, ca răspuns la respingerea hagiologiei de

către bisericile reformate. Comerţul cu moaşte sfinte s-a răspândit rapid în întreaga Europă, bazându-se pe colportarea de resturi fizice, în primul rând fragmente de oase (cel mai adesea false).

Exhibiţia morţii, mai ales în cazurile de tortură şi execuţii publice de eretici şi vrăjitoare, avea un ţel moralizator. Etica vieţii terestre, coruptă de explozia de energii vitale necontrolate ale Renaşterii, trebuia remodelată pornind de la eschatologia creştină. Valorile lumeşti erau depreciate pentru ca în locul lor să fie reimpuse criteriile lumii de dincolo. Spaima de moartea era un mijloc de a controla comportamentul maselor, ameninţând cu pedeapsa pe necredincioşi şi cu răsplata pe cei pioşi. După Conciliul din Trento, arată J. L. Bouza Álvarez, "alături de persistenţa tradiţiei germanice din Evul Mediu timpuriu de exhibare a scheletului, în iconografia europeană catacombală imaginea-relicvă a sfântului zăcând [...] evoca credincioşilor umanitatea prăbuşită a martirului renăscută triumfal în gloria divină. Pentru aceasta, a fost adaptată imaginea antică clasică a celui adormit în aşteptarea plină de speranţă a învierii, astfel încât somnul liniştit al slujitorului lui Dumnezeu să pună în evidenţă siguranţa lui de după moarte" (Bouza Álvarez, 1990: 373).

Cele două teme, satanizarea şi mortificarea lumii, sunt întreţesute cu "ingeniu" în capodopera lui Francisco de Quevedo, *Visele* (cu titlu complet *Vise şi discursuri, sau vedenii somnoroase de adevăruri visate descoperitoare de iluzii şi înşelăciuni*). Este vorba de şase naraţiuni satirice în care imaginea grotescă a lumii este introdusă prin artificiul visului. Erudit prin formaţie, Quevedo deschide primul "discurs" printr-un scurt istoric al visului în lumea clasică, trecând pe nesimţite în revistă cele trei mari accepţiuni pe care i le dădeau părinţii. Vorbind despre un vis pe care l-ar fi avut "într-una din nopţile trecute" şi pe care îl "consideră picat din cer", scriitorul se aşază sub umbrela viselor veridice: "Homer spune că visele sunt ale lui Jupiter şi sunt trimise de acesta, iar în altă parte că ele trebuie crezute. Aşa stau lucrurile atunci când se referă la lucruri importante şi pioase sau sunt visate de regi şi mari

seniori, după cum se deduce din aceste versuri ale doctului şi admirabilului Properţiu: *Nec tu sperne piis venienta somnia portis:/ Quum pia venerunt somnia, pondus habent*".

Câteva rânduri mai jos, autoironic la adresa sa şi a literaturii în general, Quevedo invocă o explicaţie fiziologică a visului: "Şi deşi este greu de crezut că vreun lucru cu judecată poate face casă bună cu un poet, chiar în vise, acesta este cazul meu, lucru ce se explică prin ceea ce spune Claudian în prefaţa cărţii a doua a *Răpirii*, şi anume că toate sufletele visează noaptea, ca pe nişte umbre, lucrurile cu care s-au ocupat în timpul zilei. Iar Petroniu Arbitrul spune: *Et canis in somnis leporis vestigia latral.* Şi vorbind despre judecători: *Et pavido cernit inclusum corde tribunal*". Cauza care l-ar fi determinat pe Quevedo să fie vizitat de o "turmă de viziuni" este faptul de a fi "închis ochii cu cartea lui Dante pe piept".

În sfârşit, cea de-a treia sursă a visurilor, după cea divină şi cea fiziologică, şi anume cea diabolică, apare în introducerea la cel de-al treilea "discurs". Aici Quevedo susţine că este prevenit asupra faptului că "visurile, cel mai adesea, sunt bătaie de joc pentru fantezie şi pierdere de vreme pentru suflet, şi că cel rău niciodată nu a spus adevărul, deoarece nu are ştiri adevărate despre lucrurile care pe bună dreptate ne sunt ţinute ascunse".

În acord cu această de-a treia accepţiune, *Visele* lui Quevedo nu vor avea nici o lumină paradisiacă şi nici o atmosferă psihologică, ci trimit, după cum o recunoaşte cu deferenţă autorul însuşi, la infernul dantesc. Deşi nu sunt atribuite explicit diavolului, vedeniile descriu infernul, dracii, păcatele. Patru dintre *Vise* sunt viziuni ale lumii de dedesubt. *Visul craniilor sau visul judecăţii de apoi* prezintă apocaliptic ridicarea cadavrelor din morminte la sunetul trâmbiţei finale. Într-o grotescă sarabandă a căutării membrelor putrezite şi a oaselor amestecate, morţii înviaţi se îndreaptă spre tronul lui Jupiter (convenţie clasicizantă) pentru a fi judecaţi. În *Jandarmul jandarmizat* (sau *Ipistatul ipistatizat*) este descrisă exorcizarea unui diavol dintr-un jandarm. Nu este însă vorba de un "om demonizat", fiindcă "nu e om, ci jandarm"; "trebuie luat seama, continuă dracul, că noi, diavolii, stăm în jandarmi cu forţa şi împotriva voinţei noastre, încât, dacă vreţi să grăiţi adevărul, ar trebui să mă numiţi pe mine

demon jandarmizat şi nu pe el jandarm demonizat". După care diavolul eliberat din jandarm îi înfăţişează scriitorului locuitorii infernului: comercianţi şi miniştri, tineri îndrăgostiţi de babe, adulatori, femei urâte, judecători, poeţi şi comediografi. În *Grajdurile lui Pluton* naratorul are viziunea celor două drumuri eschatologice, cel din dreapta, al virtuţii, ce duce la mântuire dar este puţin frecventat, şi cel din stânga, al destrăbălării, invadat de "atâtea trăsuri, atâtea caleşti pline de [femei] ce fac concurenţă soarelui în frumuseţe umană şi în marea cantitate de podoabe şi livrele [ce le însoţesc], atâţia cai mândri, atâţia oameni cu cape negre şi atâţia cavaleri". În sfârşit, în *Vizita snoavelor*, Moartea îl conduce pe narator pe lumea cealaltă, unde îi arată cum Lumea (în sensul satanic), Diavolul, Trupul şi Banul îşi dispută prioritatea în coruperea omului, iar apoi îl face să asiste la o panoramă a condamnaţilor.

Celelalte două *Vise* dezvăluie adevărata faţă a lumii noastre, privită prin lentilele pesimismului. În *Lumea pe dinăuntru* scriitorul se visează rătăcind condus de "dorinţa veşnic peregrină printre lucrurile acestei vieţi, rătăcind, cu zadarnică trudă, de la una la alta, fără să găsească un loc de odihnă". Lumea îi apare ca un labirint citadin, din a cărui stradă principală, cea a ipocriziei, se desprind toate celelalte, a mâniei, a lăcomiei etc. *Ora tuturor şi Soarta înţeleaptă* este o fantezie morală în care Jupiter, supărat pentru necredinţa tot mai mare a oamenilor, îi porunceşte sorţii (Fortuna) ca, pentru o oră, să îi dea fiecăruia ceea ce merită: un medic se transformă în călău, un orator public devine mut, un mijlocitor se pomeneşte căsătorit cu săraca urâtă şi proastă pe care o recomanda altuia ş.a.m.d.

Visul patronează aşadar viziunile păcatului şi damnării, ale infernului şi dracilor, ale scheletelor şi morţii. Asocierea este instructivă pentru culpabilizarea, satanizarea şi mortificarea la care sunt supuse viziunile onirice în viziunea barocă. Sub pana lui Quevedo, visele nu se mai deschid ca nişte ferestre spre imagini miraculoase, cum se mai putea întâmpla în Renaştere (în *Visul unei nopţi de vară*, spre exemplu), ci spre hrubele angoasei şi nefiinţei. Aceasta nu înseamnă că *Visele* în sine ar fi mincinoase, revelaţiile lor fiind în continuare atribuite de Quevedo unui "har special" ("particular providencia") şi propriului său

“ingenuu”. Ceea ce s-a întâmplat este un lucru mult mai grav: realitatea însăşi pe care o descoperă ele şi-a pierdut frumuseţea şi consistenţa. Lumea strălucitoare şi luminoasă a omului renascentist este, pentru omul baroc, doar o aparenţă poleită, sub care se ascunde urâţenia şi decrepitudinea.

4. Devalorizarea lumii

Naratorul *Viselor* are adesea un îndrumător care îi dezvăluie adevărata natură a lumii: un cerşetor care merge pe calea cea dreaptă (în *Grajdurile lui Pluton*), un bătrân înţelept (în *Lumea pe dinăuntru*), Moartea însăşi (în *Vizita snoavelor*). Toţi aceşti ghizi descriu existenţa prin metafore ale vanităţii şi efemerităţii. “Pe drumul vieţii – spuse [cerşetorul] –, pornirea este naşterea, călătoria este viaţa, târgul este lumea, iar ieşirea este scurtul drum către pedeapsă sau mântuire”. “Moartea nu o cunoaşteţi, atrage atenţia Moartea vorbind despre schelete, şi sunteţi voi înşivă propria voastră moarte. Are chipul fiecăruia dintre voi, şi fiecare este moartea lui însuşi. Craniul este mortul, iar chipul este moartea. Ceea ce numiţi moarte nu este decât sfârşitul morţii, ceea ce numiţi naştere este începutul morţii, iar ceea ce numiţi viaţă este o moarte în viaţă. Oasele sunt ceea ce lasă moartea din voi şi ceea ce prisoseşte mormântului. Dacă aţi înţelege aşa lucrurile, fiecare dintre voi şi-ar putea privi în fiecare zi propria moartea în el însuşi şi pe a celorlalţi în ceilalţi, şi aţi vedea că toate casele voastre sunt pline de ea şi că fiecare din voi reprezintă tot atâtea morţi, şi atunci nu aţi mai aştepta-o, ci aţi însoţi-o şi aţi accepta-o. Credeţi că moartea este o mână de oase şi că până nu vedeţi venind scheletul cu coasa nu aveţi de-a face cu moartea, când de fapt voi sunteţi de la bun început doar un craniu şi nişte oase”.

Ceea ce îi dezvăluie toţi aceşti sfătuitori povestitorului este distanţa dintre aparenţă şi esenţă. “Nenorocitule! îl apostrofează bătrânul pe naratorul încântat de înfăţişarea unei femei.

Ceea ce vezi este doar pe din afară şi doar pare să fie aşa; dar acum am să-ţi arăt totul pe dinăuntru, ca să vezi cât de adevărat este că fiinţa dezminte aparenţa". "Visul îi dezvăluie lui Quevedo adevărata realitate a lumii şi prin vis scriitorul creează o nouă realitate în opoziţie cu cea aparentă" (Carlota A. Canal Feijóo de Capurro Robles, în Cvitanovic, 1969: 130). Pentru omul baroc, lumea a devenit o carcasă împodobită dar goală, subminată de chiar sămânţa de neant sădită în centrul ei.

Parcurgerea distanţei de la suprafaţă la miez a fost denumită deziluzie (*desengaño*). Când moartea este predicator, omul este deziluzionat ("la Muerte predicadora y yo desengañado"). Bătrânul care îl învaţă pe narator să iasă din labirintul păcatelor, în *Lumea pe dinăuntru*, este un personaj alegoric numit chiar El Desengaño. Cuvântul *deziluzie* s-a convertit într-o cheie a mentalităţii baroce, după cum rezultă din numeroasele titluri în care apare: *El desengaño del mundo* (1602), *Desengaños del mundo* (1611), *Engaños y desengaños del mundo* (1656), *El desengañado* (1663). Punerea lumii în perspectiva morţii provoacă dez-amăgirea, iar calităţile care înlocuiesc, în secolul al XVII-lea, impetuozitatea şi încrederea renascentistă, sunt *prudenţa* şi *discreţia*. Mortificarea elanului vital, a *Libido*ului, duce la transformarea acestuia în contrarul său, în *Mortido*. Eroii baroci sunt personaje care şi-au sublimat instinctele trupeşti şi lumeşti, sunt nişte asceţi pregătiţi pentru martiriu. Exemplară în acest sens este convertirea la creştinism a magului Ciprian, din *Magul făcător de minuni* al lui Calderón, în urma revelaţiei că demonul care îi îndeplineşte vrăjile (satanizarea magiei) nu o poate ademeni pe Justina, oferindu-i în locul acesteia un schelet drapat cu podoabe.

Ataşamentului faţă de obiectele acestei existenţe (*avaritia*) îi este opus *contemptus mundi* (dispreţul faţă de lume) şi *taedium vitae* (dezgustul faţă de viaţă). "Ideea deşertăciunii vieţii, scrie Philippe Ariès, este de acest gen. Ea a ieşit din limbajul oamenilor Bisericii pentru a trece în inconştientul colectiv şi a inspira o nouă comportare, o nouă relaţie cu avuţiile şi plăcerea" (vol. II, p. 55). O întreagă literatură moralist-ascetică s-a răspândit rapid în Europa,

prin predicile prelaţilor adresate mulţimilor şi prin diverse tratate manuscrise sau tipărite adresate clasei culte, cum sunt *Directorio espiritual del alma prudente* de Jerónimo de Ampos (1573), *Empeños del alma a Dios y su correspondencia* de Melchor Rodríguez de Torres (1611), *Sustentos del alma* de Juan de Torres (1625), *Tratado de la instabilidad de la vida* de Luis de San Evangelista (1625), *Espejo de cristal fino y antorcha que aviva el alma* de Pedro Espinosa (1625).

Scrierile ascetico-morale au alimentat literatura cu un bogat inventar de imagini şi simboluri ale vanităţii. În *Discursos de la paciencia cristiana*, Fray Hernando de Zarate trece în revistă o întreagă constelaţie de metafore baroce ale efemerităţii: "Sfinţii şi Scriptura se folosesc de multe alte comparaţii pentru a sugera această scurtime [a vieţii]; o compară cu cenuşa, care zboară la prima suflare de vânt; cu o imagine, care nu e nimic altceva decât aparenţă; fum care degrabă se împrăştie; apă ce curge şi nu se întoarce niciodată; pânză de paianjen pe care o adiere o rupe; urmă de nor pe care soarele o spulberă într-o secundă; flori ale câmpului, care seara se veştejesc; fân care imediat se usucă; spumă de mare pe care furtuna o stârneşte şi o împrăţtie; pânză ce se taie; corăbii încărcate cu fructe, care se grăbesc cu toate pânzele în vânt, pentru ca marfa să nu se strice, şi care nu lasă în drumul lor decât o mireasmă trecătoare; picătură de apă ce se pierde în mare; somn scurt al paznicilor şi santinelelor care veghează în noapte... Motivul acestei atât de puternice puneri în lumină a scurtimii [vieţii] se pare că se află în însăşi Sfânta Scriptură, în care ni se spune că toţi fugim, şi încă în mare grabă, către moarte... Căci dacă am compara viaţa noastră cu eternitatea, am vedea că nici nu încape comparaţie... Încât viaţa oricărui om este o formă de vanitate şi totul este o farsă".

Între metaforele deşertăciunii vieţii, visul deţine un loc privilegiat. Rădăcinile temei sunt foarte bogate, cele mai importante fiind cele clasice greco-latine şi cele biblice (Farinelli, 1916). Moştenirea clasică este integrată într-un curent neostoic, inspirat din Seneca şi Epictet, pe care iezuiţii îl recomandau ca material de propagandă în predici şi în învăţământ, în slujba

programului ideologic de mortificare a pasiunilor (Blüher, 1983). “Fiinţe de o zi [*Ephemeroi*]! Ce e fiecare din noi? Ce nu e? Om, vis al unei umbre!” scria Pindar în *Pythice*. “Căci oare ce suntem cât vieţuim pe-acest/ Pământ? Doar nişte năluciri şi umbre doar”, se lamentează Odiseu, în *Aias* al lui Sofocle. Peste două milenii, scriitorii Barocului vor da o replică la fel de profundă temei. “Omul, se plânge Chapman, este un pai purtat de vânt; în cele din urmă, nu-i decât visul unei umbre”. “Life’s but a walking shadow”, scrie Shakespeare în *Macbeth*. “All this is but a dream,/ too flattering-sweet to be substantial”, spun personajele din *Romeo şi Julieta*, iar cele din *Visul unei nopţi de vară* îşi previn spectatorii: “We are such stuff/ As dreams are made of, and our little life/ Is rounded with a sleep”. Comparându-l pe Shakespeare cu Calderón, Miguel de Unamuno comentează: “Această ultimă afirmaţie este chiar mai tragică decât cea a spaniolului, deoarece acesta declară vis doar viaţa noastră dar nu şi pe noi cei care visăm; englezul, în schimb, ne declară şi pe noi visuri, nişte visuri care visează” (*Sentimentul tragic al vieţii*).

Tot pe linie clasicizantă, asocierea dintre vis şi moarte, aşa cum apare la Quevedo, reactualizează şi îşi găseşte motivaţia în antica relaţie mitică dintre Hypnos şi Thanatos: “Imagine înfricoşătoare a morţii” este visul, scrie Lupercio Leonardo de Argensola. “Al crudei şi urâtei morţi/ eşti fratele mai mic”, spune Hernando de Herrera despre somn. Visul vieţii este echivalat cu moartea vieţii. Gerónimo Guedeja y Quiroga recomandă, în *En el sueño está la muerte* (*În vis se află moartea*), “Afle-aşadar tot cel ce moare/ Pentru-a scăpa de grija neagră/ Că-un vis este viaţa întreagă/ Şi-n vis se află moartea mare”. Celor care tind să se iluzioneze asupra consistenţei visului vieţii, moartea le aplică cea mai radicală deziluzie, după cum arată Fray Hernando de Zarate: “Lucru mizerabil şi plin de deşertăciune este omul, mai deşert decât deşertăciunea însăşi; deoarece el trece pe drumul îngust al acestei vieţi ca o imagine vană şi ca o umbră, fără a avea nimic ferm şi stabil... Alţii spun că viaţa noastră este fum, alţii umbră. Cei răi, care obişnuiesc să ia în derâdere această afirmaţie, fiindcă li se pare că simţurile le spun tocmai contrariul, ajung să o recunoască tocmai în infern; aici sfârşesc

prin a compara viaţa cu o umbră, care într-o clipă se naşte şi în alta moare; iar viaţa şi fiinţa sa este nefiinţă" (*Discursos de la paciencia cristiana*).

De cealaltă parte, din tradiţia biblică, secolele XVI şi XVII s-au oprit cu precădere la *Cartea lui Iov* şi la *Ecleziast*. "Nu ştii tu foarte bine, de când e lumea, de când omul pus a fost pe pământ,/ Că zburdăciunea nelegiuiţilor e de colea până colea, şi veselia făţarnicilor cât o clipeală?/ Chiar de s-ar sui până la cer trufia lui şi capul lui s-ar atinge de nouri,/ Totuşi, ca necurăţia-i, va pieri pe vecie, iar cei ce se uitau la el vor întreba: «Unde este?»/ Ca un vis va zbura şi nimeni nu-l va mai găsi. Alungat va fi ca o vedenie de noapte" (*Iov*, XX, 4-8). Despre cei răi, spune psalmistul: "Cum au ajuns paragină într-o clipă! Au pierit, s-au sfârşit cu sfârşit năpraznic!/ Ca un vis în faptul deşteptării, tot astfel, Doamne, la deşteptarea ta, alunga-vei cu dispreţ înfăţişarea lor" (*Psalmi*, LXXIII, 19-20). Este semnificativ pentru *Zeitgeistul* baroc faptul că, dintre destul de numeroasele ocurenţe ale visului în Biblie (Le Goff, 1991; Moceanu, 1998), sunt ignorate referinţele la visele premonitorii, divine etc. (din prudenţă faţă de visele demonice, extinse la întreaga categorie a viselor "teologale" sau "supranaturale") şi sunt selectate doar visele în accepţia de iluzie.

Sicut umbra dies nostri sunt şi *Fugit velut umbra* sunt maximele sub care stă concepţia barocă despre viaţă. Într-un *Dialog despre demnitatea omului*, Fernán Pérez de Oliva meditează în spiritul unui stoicism creştin, aşa cum fusese sintetizat acesta de Boetius: "Cel care priveşte cu băgare de seamă stricăciunile vieţii şi relele prin care trece omul de la naştere până la moarte, va afla că cel mai mare bine de care ne putem bucura este să ignorăm lucrurile omeneşti în care ne ducem scurtele zile ale vieţii, asemeni celui care îşi petrece în somn timpul de suferinţă". Celor rătăciţi într-o "falsă imagine şi aparenţă a binelui", Fray Luis de Granada le aminteşte, ca remediu, că "nu este altceva decât umbră ceea ce au...; ei trebuie conduşi prin umbra lucrurilor lumeşti, pe care le iubesc atât de nesăbuit... până când vor vedea limpede că totul este vanitate şi umbră".

Psihologic vorbind, tema barocă a visului vieţii e construită pe o ambiguitate fundamentală. Pe de o parte, ea are o intenţie moralizatoare, cea de a deprecia valorile lumeşti, punând în cântar efemeritatea vieţii cu eternitatea. Astfel, visul este invocat pentru a sugera condiţia trecătoare a plăcerilor şi măririlor terestre. În auto sacramentalul *El peregrino*, Valdivielso se plânge "Plăcerea trece/ ca umbra şi ca visul./ Precum visul a zburat plăcerea/ căci întotdeauna plăcerea este doar visată.// Viaţa mea e vânt/ mereu pe punctul de a nu mai fi." În *Epistola moral a Fabio*, Hernando de Herrera se întreabă "Este viaţa noastră mai mult decât o scurtă zi/ În care de-abia vezi soarele, ce se pierde/ În tenebrele nopţii înfrigurate?/ Este ea mai mult decât fânul, care e dimineaţa verde/ Şi seara s-a uscat? O, oarbă aiurare!/ Îmi voi mai aduce oare aminte de acest vis [al vieţii]?"

De cealaltă parte, tema visului vieţii trădează o uriaşă melancolie, regretul pentru imposibilitatea de a opri clipa. "Câte mândre plăceri/ a visat gândul meu!/ Şi pe drept le numesc visate/ fiindcă visam fiind treaz./ În noaptea anilor/ viaţa mi se înserează,/ căci viaţa este soarele unei zile/ care apune imediat după zori", se lamentează Valdivielso în *Romancero espiritual*. "E viaţa noastră un vis, o petrecere,/ o deşartă încântare, ce dispare/ oricât de statornică părea-n a ei trecere", scrie Cervantes în *Galatea*. Visul trimite la aroma fugitivă a amintirilor bucuriilor trecute, ce nu mai pot fi recuperate. "Dulce visare şi dulce îngrijorare/ din vremea când visam că sunt într-o visare", spune Boscán rememorându-şi trecutul. Suprapusă temei lui *Ubi sunt?*, tema visului ascunde o uriaşă dorinţă de viaţă frustrată. Visul baroc este doliul după elanul vital mortificat prin deprecierea ascetică a lumii.

Existenţei terestre cenzurate, ideologia creştină a epocii îi oferă o alternativă în lumea cealaltă. În comedia *Los siete durmientes*, un personaj al lui Moreto spune: "Nu poţi nega că viaţa-aceasta/ nu este cea mai importantă/ Căci este alta, cea eternă,/ Unde cu toţii află răsplată/ Cel ce-a făcut bine, cu lumină/ iar cel ce rău, cu foc etern". Dacă viaţa este un vis, înseamnă că există o trezire. Deziluzia este o trezire în timpul somnului; moartea este trezirea ultimă, la viaţa eternă. Logica visului şi a treziei reorientează omul baroc spre transcendenţă.

Dacă, pe drumul dintre naştere şi moarte, "Hanul vieţii umane... este visul", atunci scopul adevăratului creştin, cum proclamă Rodrigo Fernández de Ribera în tratatul *Mesón del Mundo* (*Hanul Lumii*), este de a "ieşi din această lume", "de a nu-şi mai irosi viaţa în confuzia lumii, ci de a trece prin ea, ca şi cum nu ar exista".

O serie de tratate, fie de natură morală, fie mistică, proclamă necesitatea trezirii din somnul păcatului şi al morţii la lumina virtuţii şi a vieţii veşnice: Ludovicus Hollonius, *Somnium vitae humanae* (1605), Juan Gonzáles de Critana, *Despertador del alma dormida para orar a Dios y despertar el hombre del sueño en que está* (1613), Alfonso de Vascones, *El despertar a quien duerme* [sau *Estimulo y despertador del alma dormida*] (între 1617-1620), Diego Enriquez de Villegas, *El despertador en el sueño de la vida* (1667), Angelo Paciuchelli, *Excitationes dormitantis animae* (1680), Apolinario de Almada, *Despertador del alma al sueño de la vida* (1695), A. Capeller, *Turba Dei in Somno Peccati* (1710).

4. Conflictul de viziuni

Dacă în planul metafizicii conflictul trăit de omul baroc se poartă între bucuria de a trăi şi tentaţia cărnii şi a lumii terestre, pe de o parte, şi tentaţia mortificării şi chemarea spiritului şi a lumii celeilalte, de cealaltă (Orozco, 1970; Díaz-Plaja, 1983), în planul istoriei mentalităţilor avem de a face cu o înfruntare între două paradigme culturale. Este vorba de confruntarea dintre viziunea "renascentistă" despre lume, bazată pe teoriile hermetice şi neoplatonice despre un mare organism cosmic (*Anima mundi*), şi viziunea scolastică promovată de Contrareformă. Celebra dramă *Viaţa e vis* a lui Calderón de la Barca este poate cea mai profundă parabolă a proceselor psihologice şi a efectelor provocate de şocul de *Weltanschauung*-uri.

Cele două viziuni îşi au fiecare un subtil corespondent în simbolismul spaţial al piesei calderoniene. Destinului protagonistului, Segismundo, se desfăşoară între două spaţii paradigmatice: închisoarea (turnul) unde a fost închis de tatăl său şi palatul unde ar fi trebuit să domnească în calitate de principe legitim. Simbolic, cele două spaţii se află pe aceeaşi axă verticală: temniţa este scufundată într-un subteran lipsit de lumină, în timp ce palatul se ridică pe un vârf de munte deschis spre lumina cerurilor (în baza ideii monarhiei de drept divin, conform căreia harul lui Dumnezeu se revarsă întâi asupra regelui şi prin acesta asupra supuşilor). La începutul piesei, Rosaura, care se îndreaptă spre curtea regelui Basilio, urcă spre "înălţimile unui munte"; atunci însă când calul ei, "hipogrif violent", o precipită într-o prăpastie, ajunge la turnul lui Segismundo. Opoziţia spaţială închisoare-palat este dublată de o a doua opoziţie, de natură optică: noapte-zi, întuneric-lumină. În timp ce "piscul stufos al/ acestui falnic munte/ pune un rid chiar pe-a soarelui frunte", din uşa turnului "se naşte noaptea-ntr-ânsul zămislită"

Semnificaţia alegorică a grupurilor temniţă-noapte şi palat-lumină a fost comentată convergent de către critici. Turnul în care este închis Segismundo simbolizează starea omului care nu a primit graţia divină (M. Kommerell), condiţia omului după păcatul original (A. A. Parker) şi noaptea sufletului în care se află omul ce nu a ajuns încă la luminile divine (Angel L. Cilveti). Palatul, în schimb, simbolizează starea omului răscumpărat, iar soarele care străluceşte deasupra lui este "izvorul creator al vieţii, al frumuseţii, al energiei vieţii, indicând divinitatea ce se află în spatele universului" (A. A. Parker), izvorul luminii harului, Dumnezeu (Angel L. Cilveti).

Părerea mea este că turnul şi palatul trimit alegoric la imaginile metafizice ale infernului şi paradisului. Lumea noastră, lumea de aici, întinsă între turn şi palat, se desfăşoară pe canavaua lumii de dincolo, polarizată între Iad şi Rai. Secvenţa Paradis-Lume-Infern poate fi explicată pe baza distincţiei scolastice între trei grade de consistenţă ontologică, în funcţie de relaţia cu Dumnezeu. Dumnezeu este izvorul fiinţei, este un *ens a se*

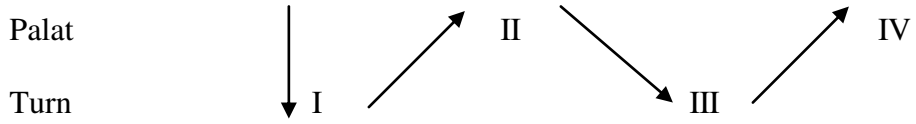
(fiinţa de la sine). Lumea creată nu există prin ea însăşi, ci doar în măsura în care îşi primeşte fiinţa de la creatorul ei; este un *ens ab alio* (fiinţa de la altul). Diavolii şi toţi cei care se îndepărtează de Dumnezeu se rup de izvorul fiinţei şi nu mai sunt nimic; acest nimic creştin nu este vidul modern, ci este un *non ens* (ne-fiinţa). Întunericul din turn sugerează lipsa de fiinţă a morţii eterne. În auto sacramentalul *Viaţa e vis*, scris de Calderón la mult timp şi ca o meditaţie teologală asupra dramei sale cu acelaşi nume, temniţei lui Segismundo îi corespunde ţărâna în care primul om aşteaptă încă să fie creat de Dumnezeu. Cu alte cuvinte, noaptea turnului trimite la acel *nihil* din care Dumnezeu a creat lumea, iar întoarcerea în turn, după o vreme petrecută în palat, este o întoarcere la *nihil*, o de-creaţie, prin care omul, pe urma diavolului, îşi abandonează condiţia de *ens ab alio* şi recade în condiţia de *non ens*. Când Segismundo recunoaşte că "mai tresar şi-acum de spaimă/ c-am să mă trezesc în vechea-mi/ carceră întunecată", publicul lui Calderón înţelege imediat că spaima prinţului se referă la ameninţarea de a se trezi în închisoarea metafizică prin excelenţă, în infernul eschatologic.

În mod simetric, palatul este locul unde sunt primiţi cei ce acceptă şi urmează cuvântul lui Dumnezeu, în calitate de "prinţi moştenitori" ai acestei lumi. În auto sacramentalul *Marele teatru al lumii*, la Judecata de Apoi cei care şi-au jucat bine rolul vieţii sunt primiţi să cineze alături de autorul comediei universale, Dumnezeu. Imaginea cinei, dincolo de simbolistica euharistică, trimite la festinul de imortalitate pe care zeii îl oferă eroilor în lumea de dincolo. Atunci când Segismundo îşi temperează pornirile distructive întrebându-se "cine-ar vrea, pe glorii umane/ gloria din cer să-şi piardă?", publicul înţelege imediat aluzia la răsplata dată celor virtuoşi, palatul trimiţând la Empireu unde locuieşte Dumnezeu şi preafericiţii mântuiţi.

Aceste alegorii metafizice au şi un revers psihologic. Legate de lumină, respectiv de noapte, amplasate (convenţional) unul deasupra celuilalt, palatul şi temniţa pot fi citite drept corelativi simbolici ai conştiinţei şi inconştientului uman, aşa cum le-a conceput Freud în prima sa diviziune topică a aparatului psihic. Mai mult, dacă ne-am lua libertatea de a

reprezenta palatul şi temniţa ca etajele superioare şi subsolurile unui aceluiaşi turn, atunci regăsim aceeaşi analogie psihică la Jung. Psihologul elveţian şi-a construit o celebră casă, proiectând reprezentarea empatetică pe care o avea despre sine însuşi în structura arhitecturală a edificiului. Etajele turnului lui Jung corespund nivelelor psihice ale autorului său, de la eul moral până la pivniţele inconştientului colectiv.

În mod similar, periplurile lui Segismundo între palat şi turn urmează linia unui traseu interior, pe care protagonistul îl parcurge între "etajele" sufletului său:



Să ne oprim asupra fiecărei etape din destinul interior şi exterior al protagonistului.

Etapa I: *Refulare*.

Horoscopul îi prevesteşte lui Basilio că fiul ce urmează să i se nască va fi un tiran ce îşi va înlătura violent tatăl. Regele decide să-l închidă pe prinţul proaspăt născut într-un turn departe de oameni. Este foarte important, din punct de vedere simbolic, faptul că Segismundo nu se naşte în turn, ci este aruncat acolo. Aceasta infirmă majoritatea interpretărilor care văd în principe "omul condus de instincte brutale" (M. Menéndez y Pelayo), "monstrul în labirint" (Margaret S. Maurin), "echivalentul omului de grotă" (Edwin Honig), "fiara preraţională" (Ciriaco Morón Arroyo), iar în destinul lui "o reprezentare a trezirii omului de la viaţa simţurilor la viaţa spiritului" (E. M. Wilson). Aparţinând de drept palatului şi nu muntelui sălbatic unde se află turnul, eroul nu este sălbaticul lui Montaigne, nu este Calibanul lui Shakespeare, adică nu este simbolul instinctului brutal, al Libidoului pur. Segismundo nu este, prin naştere, "un om între fiare/ şi o fiară printre oameni". Născut în lumea civilizată, el a fost transformat într-o bestie, după cum se plângă el însuşi: "Tatăl meu, ce printre noi e,/ de prezisa-mi fire neagră/ vrând să scape, pân' la urmă/ m-a făcut din om o fiară". Oamenii sunt

fiinţe la jumătatea dintre înger şi animal. Prin întemniţare, Segismundo a fost coborât la etajul inferior al naturii sale de "amestec de om şi fiară".

În termeni psihanalitici, expunerea prinţului în turn corespunde unui proces de refulare. Distanţa care separă "omul de fiară" este, simbolic, chiar distanţa de la palat la turn, adică între conştiinţa şi inconştientul personajului. Regele Basilio, ca întrupare a supra-eului care dictează legile morale, şi-a aruncat fiul în afara spaţiului controlat de lumina raţiunii în spaţiul unde domneşte întunericul şi haosul pasiunilor. Zidurile închisorii şi lanţurile sunt simboluri ale cenzurii care îl ţin prizonier pe prinţ în pivniţa inconştientului său animalic. Segismundo nu personifică prin urmare instinctul vital pur, ci instinctul vital reprimat.

Refularea face ca, prin procesul pe care Jung îl numeşte enantiodromie, libido-ul să se convertească în mortido, impulsul de viaţă în impuls distructiv. Clotaldo, sfetnicul regelui, îl previne pe prinţ că "temniţa o ştii că-ţi este/ pentru furia-ţi semeaţă/ frâu menit să ţi-o supună/ şi zăbală s-o strunească". Însă de fapt el răstoarnă adevărata relaţie cauză-efect, violenţa prinţului ("Etnă clocotind de-a dreptul/ ah, aş vrea să-mi sfâşii pieptul,/ inima-n bucăţi să-mi scot") datorându-se tocmai tensiunii explozive produse de starea de frustrare în care se află.

II. *Defulare*.

Impulsul de distrugere şi dorinţa de răzbunare acumulate de Segismundo explică comportamentul prinţului atunci când, pentru a-l pune la încercare, Basilio îl aduce adormit în palat şi îl numeşte rege de o zi. Basilio, Clotaldo, Astolfo şi toţi ceilalţi sunt convinşi că principele nu face decât să confirme trăsăturile abominabile de caracter prezise de horoscop. Totuşi, aroganţa şi violenţa nu aparţin *felului de a fi* (*manera de ser*), ci *creşterii* (*manera de crianza*) lui Segismundo. Fatalismul care se manifestă în prima sa ieşire din închisoare nu este de natură astrală, ci psihică. Protagonistul acţionează condus de resentimente, care găsesc pentru prima oară calea de a ieşi la suprafaţă. Tensiunea interioară acumulată în lungii ani de recluziune izbucneşte imediat ce cad lanţurile (cenzurile) ce o provocau şi o conţineau în acelaşi timp. Segismundo suferă o defulare (sau decompensare) violentă în care, luat în

posesie de personalitatea sa de umbră, se răzbună pentru ceea ce a suferit. Sentimentul său dominant, după cum o spune în mai multe rânduri, este dorinţa de răzbunare: "Îndemnu-i calp/ ca să-i respect cuiva, eu, părul alb,/ când tare s-ar putea/ şi-al tău să-l văd pe jos în faţa mea,/ că răzbunat nu-s încă/ de-a fi crescut în silnicie-adâncă". De asemenea, mânia sa explodează şi atunci când vreunul din curteni îi trasează limite de comportament, adică încearcă să-l "încarcereze" din nou punându-i "lanţuri" dorinţelor. Refuzul persoanelor de a-i satisface plăcerile nu face decât să-l înverşuneze: "Din cavaler mă faci s-ajung o brută,/ căci orice-mpotrivire/ venin pentru răbdarea-mi şi delir e".

"Voluntarismul fără limite" de care l-a acuzat critica (E. L. Palacios), manifestat prin supremaţia bunului plac asupra legii ("şi nedrept îmi pare-orice/ de părerea mea nu e", care trimite la machiavelicul *Quod principi placuit, legis habet rigorem*), nu este altceva decât reversul frustrării. Închis în turn, Segismundo era privat complet de libertate fizică; în palat, el îşi propune să îşi ia o libertate nelimitată: "Doar ca să văd de pot,/ în faţa ta sfiala-mi pierd de tot,/ că-s tare ispitit/ să fac ce nu se poate". Reacţia sa este perfect simetrică acţiunii lui Basilio: câtă energie reprimată prin captivitatea în turn, atâta energie eliberată de înscenarea din palat. Deşi se bucură (aparent) de libertate fizică, prinţul nu şi-a câştigat libertatea morală. Pasiunile violente îl târăsc precum fatalitatea însăşi; dar nu este vorba de fatalitatea astrală, cum deduce Basilio, ci fatalitatea pasională. Câtă vreme este dominat de resentimente, Segismundo urmează traseul unui determinism interior.

III. *Catharsis*.

Basilio decide că Segismundo este într-adevăr un tiran şi că experienţa a fost un eşec, trimiţându-şi fiul adormit înapoi în turn. Ce i se întâmplă prinţului atunci când se trezeşte din nou în închisoare? E limpede că nu suferă o a doua refulare, care l-ar transforma într-o "fiară" şi mai înspăimântătoare. Regele prevăzuse o asemenea reacţie şi de aceea îşi luase măsuri de precauţie, cerându-i lui Clotaldo să-i spună prinţului că totul nu a fost decât un vis. Aceasta face ca Segismundo să treacă printr-un catharsis, ca şi cum toată energia sa explozivă s-ar

disipa prin ventilul ipotezei irealităţii lumii. Din moment ce totul în această lume este doar vis, nu are importanţă dacă te visezi prizonier sau rege. Resentimentele împotriva condiţiei de întemniţat şi speranţele legate de condiţia de principe rămân fără obiect şi dispar împreună. Dorinţa de viaţă şi frustrarea distructivă îşi pierd încărcătura pasională, o dată ce întreaga existenţă este suspendată între paranteze.

De ce acceptă însă atât de uşor Segismundo afirmaţia lui Clotaldo că aventura în palat nu a fost decât un vis? În prima parte a vieţii, petrecută în turn, prinţul nu s-a îndoit nici o clipă de consistenţa lumii, deşi o asemenea *deziluzie* ar fi putut să-i uşureze chinurile. Nici în a doua parte, cea petrecută în palat, nu are asemenea îndoieli, deşi Clotaldo şi Basilio i le sugerează subtil. Problema apare abia în a treia parte, la întoarcerea în turn, când Segismundo trebuie să compare între ele cele două experienţe de până acum. Dacă, aşa cum îi spune Clotaldo, una ar fi fost reală şi alta visată, eroul nu ar fi avut dificultăţi legate de simţul intern ce permite distincţia între adevăr şi vis. Cum însă cele două experienţe au fost la fel de veridice, ele sfârşesc prin a se exclude reciproc. Acest şoc între două reprezentări ale lumii determină un colaps al principiului realităţii: "cred că încă/ dorm adânc în noaptea-adâncă,/ fapt pe semne-adevărat,/ că, de vreme ce-am visat/ toate câte-am zis că pipăi,/ şi ce văd un vis de-o clipă-i". Având aceeaşi coerenţă şi consistenţă ontologică, viziunile înfruntate minează criteriile ce permit certificarea realităţii. Dez-iluzia pe care o trăieşte Segismundo constă într-un catharsis al energiilor sale libidinale (negative sau pozitive), care sunt dezinvestite din obiectele acestei lumi, fie aceasta malefică (turnul) sau benefică (palatul).

IV. *Sublimare*.

Eliberate prin catharsisul deziluziei, pasiunile principelui se desprind de lucrurile terestre şi se îndreaptă "spre ce e veşnic". Jung numeşte un asemenea proces de redirijare a libidoului de la obiectele simţurilor la simbolurile spiritului – sublimare. La a doua ieşire din turn, Segismundo se emancipează de fatalismul pasional şi, prin urmare, de presupusul fatalism astral. De acum, el nu mai acţionează condus de către resentimente şi frustrări, care îl

împingeau să-şi afirme o libertate fizică nelimitată, ci de către judecată, care îi conferă libertatea morală.

Discreţia şi *prudenţa* principelui convertit au fost explicate prin teama acestuia, inculcată de Clotaldo, că, în cazul unui comportament necorespunzător în palat, se va trezi din nou în turn. După cum am arătat, însă, turnul şi palatul sunt alegorii metafizice pentru Infern şi Paradis. Segismundo reuşeşte să dea o bună orientare liberului său arbitru fiindcă a învăţat să facă legătura "corectă" (adică creştină) între moralitatea faptelor terestre şi destinul post-mortem: la sfârşitul somnului existenţei lumeşti, cel care face răul se va trezi în nefiinţa infernală; cel care face binele, se va trezi la viaţa paradisiacă.

Temniţa-iad şi palatul-rai sunt şi alegorii pentru cele două mari viziuni despre lume care şi-l disputau pe omul baroc. Cetatea renascentistă, invadată de senzualitate, erotism şi credinţe păgâne, era percepută de ideologia creştină drept un Babilon al păcatelor, a căror consecinţă este pierderea luminii harului şi damnarea la moarte veşnică în temniţa eschatologică a infernului. Acestei paradigme, sistemul monarhico-eclesiastic îi opunea modelul unei societăţi piramidale condusă de rege, unsul lui Dumnezeu, guvernată de virtuţi grupate în conceptul de onoare, ce asigură mântuirea şi accesul în palatul eschatologic al paradisului. Turnul lui Segismundo este temniţa în care practicile magice (între care se numără şi astrologia), vane credinţe induse de diavol, îl ţin prizonier pe omul "renascentist"; palatul este statul catolic contrareformat, în care tăieşte, deziluzonat şi prudent, omul "baroc".

Rezultatul luptei dintre cele două etici şi viziuni despre lume nu a fost însă atât de simplu pe cât ar fi dorit ideologii tridentini. Viziunea creştină nu a putut evita ea însăşi consecinţele procesului de dezontologizare a lumii prin care a depreciat viziunea renascentistă. În personajul lui Calderón avem un exemplu psihologic veridic pentru procesul prin care şocul între două *Weltanschauung*-uri sfârşeşte printr-o deziluzie ontologică. Confruntat cu două metanaraţiuni explicative ale cosmosului (cea animisto-hermetică şi cea aristotelico-scolastică), omul baroc pierde încrederea în consistenţa existenţei. Segismundo

ajunge să dea glas unui întregi experienţe colective: “şi-n cuprinsul lumii, dar,/ toţi visează-a fi ce par,/ chiar de nu pricep s-asculte./ Eu visez de ani în şir/ lanţ şi ziduri de-nchisoare,/ şi-am visat şi altă stare/ mai plăcută că-mi admir./ Ce e viaţa? Un delir./ Ce e viaţa? Un coşmar,/ o nălucă, nor fugar,/ şi-i mărunt supremul bine,/ căci un vis e viaţa-n sine,/ iară visul, vis e doar”. Metafora “viaţa e vis” rezumă uriaşul colaps al lumii terestre şi reorientarea spiritualităţii şi a artei baroce dinspre imaginile concrete ale imanenţei spre simbolurile şi alegoriile teologale ale transcendenţei.

5. Colapsul ontologiei

Prăbuşirea certitudinii existenţiale se manifestă printr-o neîncredere în mărturia simţurilor. Omul baroc are impresia că nu mai poate distinge între iluzie şi adevăr, între artefact şi natură, cele două substituindu-se reciproc. Mult comentat în acest sens a fost un celebru sonet al lui Bartolomé Leonardo de Argensola: “Întâi, don Juan, am o mărturisire,/ doña Elvira, şi-albeaţă şi roşeală/ cu bani le-a cumpărat, ’s de pricopseală,/ la drept vorbind, nu le-a avut din fire.// Atunci, să-mi spui şi tu, fără codire,/ de nu-i frumoasă sub sulemeneală,/ şi de-o întrece, de-are îndrăzneală/ vreo frumuseţe fără de boire.// Şi ce-i dac-oi umbla precum netoţii/ într-o amăgire, fiindcă nu ştiu oare/ că firea-aşa a vrut să ne răsfeţe?// C-albastru cer, care-l vedem cu toţii/ nu-i cer albastru, mare păcat, mare:/ nu-i adevăr ’n-atâta frumuseţe”. “Adevăratul înţeles [al poemului], comentează Menéndez Pidal, nu ni se descoperă până când nu ne amintim insistenţa cu care în secolele anterioare erau condamnate sulemenelile feminine, în ideea că arta nu trebuie să înşele spiritul uman, care se bazează pe bunătatea şi frumuseţea a tot ceea ce e natural. Acum însă, pentru poetul de la sfârşitul secolului al XVI-lea, adevărul şi frumuseţea nu mai sunt unul şi acelaşi lucru; natura şi-a pierdut divinul prestigiu: ea ne înşală, cerul albastru «nici nu e cer, nici nu este albastru»,

afirmaţie neliniştitoare pe care Calderón o va relua în *Saber del mal y del bien* (*A cunoaşte binele şi răul*): «nici nu e cer, nici nu e albastru». Lipseşte încrederea în lucrurile naturale; de asemenea, a dispărut încrederea în veracitatea simplă a limbajului". Observaţia ştiinţifică a faptului că azurul cerului este o iluzie optică serveşte drept metaforă pentru înşelăciunea în care îl aruncă simţurile pe om. În piesa lui Calderón citată mai înainte, unul din personaje se plânge de faptul că "probabil ochii noştri/ se înşală şi ne reprezintă/ obiecte atât de diferite/ de cele-n adevăr văzute, încât/ ne lasă sufletul în amăgire". Iar o altă piesă de Calderón, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (*În viaţa asta totu-i adevăr şi totul e minciună*) e construită, la fel ca *Viaţa e vis*, pe jocul iniţiatic dintre realitate şi înscenare.

Scepticismul senzorial fusese o atitudine curentă în filosofia greacă, începând cu Pyrrhon şi Platon. La începutul erei noastre, la încrucişarea scepticismului grec cu cel veterotestamentar, Filon din Alexandria scria: "viaţa omului este un vis; aşa cum se întâmplă în vise, unde vedem fără să vedem, ascultăm fără să auzim, la fel, atunci când suntem treji, reprezentările noastre seamănă cu nişte vise; vin şi pleacă, apar şi dispar, zboară înainte să le fi putut reţine" (*De Josepho*, II). Aceasta este însă una din ultimele manifestări antice ale neîncrederii în mărturii simţurilor, fiindcă teologia creştină, în simbioză cu fizica aristotelică, proclamă certitudinea experienţei senzoriale.

Spre deosebire de alte viziuni antice, creştinismul introduce ideea de completă realitate ontologică a lumii. În ontologia creştină dogmatică, cosmosul, chiar dacă este o creaţie ce îşi derivă fiinţa de la creatorul ei, există cu adevărat, nu este o iluzie de tip maya sau o subrealitate de genul cavernei platoniciene. În concordanţă cu consistenţa lucrurilor fizice, senzaţiile provocate de acestea sunt şi ele veridice. În formularea lui Toma de Aquino, simţurile nu înşală: "*sensus proprii sensibilis falsus non est*" (*Summa theologiae*, I, quaestio XVII, art. I). În seria cognitivă lucruri – percepţii – idei, primii doi termeni sunt solidari. Dacă apare vreo distorsiune, aceasta se poate produce doar între simţuri şi gândire, în ideile pe care, indus în eroare de propriile fantezii şi raţionamente, omul şi le face despre lucruri. La rândul

ei, viziunea renascentistă perpetuează aceeaşi încredere în imaginile simţurilor. Din cauza aceasta, "ştiinţa" Renaşterii procedează sumativ, inventariind serii nesfârşite de lucruri, fiinţe şi fenomene, cartografiind cu deplină confidenţă întreaga lume concretă.

Or, filosofia barocă rupe tocmai legătura dintre lucruri şi percepţii. *Îndoiala* carteziană erodează solidaritatea dintre realitate şi simţuri, veracitatea reprezentărilor senzoriale. În *Tratatul despre lume*, Descartes scrie: "Propunându-mi să tratez aici problema luminii, primul lucru asupra căruia doresc să vă avertizez este acela că poate să existe o anumită diferenţă între sentimentul pe care îl avem asupra acesteia (adică ideea ce se formează în imaginaţia noastră prin intermediul ochilor noştri) şi ceea ce se află într-adevăr în lucruri şi produce în noi acest sentiment (adică ceea ce se află în flacără sau în soare şi căreia i se dă numele de lumină)".

Unul din comentatorii lui Descartes, Salvio Turró, arată că, "în paradigma renascentistă, a insinua o diferenţă între ceea ce se percepe şi realitatea percepută înseamnă a ieşi în afara paradigmei. Într-adevăr, pentru naturalism nu există o altă ştiinţă decât cea a compilaţiei de experienţe, iar experienţa reprezintă descrierea minuţioasă a ceea ce ni se arată şi aşa cum ni se arată. Realul este ceea ce ne transmite experienţa imediată, iar ştiinţa este ştiinţa acestei experienţe. [În cazul lui Descartes, însă] fiecare exemplu demonstrează acelaşi lucru: lipsa de coincidenţă între ceea ce este perceput în mod imediat şi cauza reală. În ochii lui Descartes, aceasta este totuna cu a afirma că percepţia nu coincide cu experienţa, că realitatea nu se poate deduce din experienţa imediată. Se rupe în felul acesta orice conexiune cu paradigma renascentistă şi se deschide posibilitatea construcţiei unei noi ontologii" (Turró, 1985: 304-306).

Certitudinea comună că simţurile ne spun adevărul este doar o convenţie, stabilită prin obişnuinţă. "Dovezile, scrie Pascal, nu conving decât mintea. Ele devin puternice prin obişnuinţă. Această obişnuinţă acţionează asupra simţurilor care târăsc după ele mintea fără ca ea să-şi dea seama" (*Cugetări*, II, cap. VII). Pentru a şubrezi autoîntemeierea bunului simţ

comun, filosofii secolului al XVII-lea au introdus comparaţia veghei cu visul. În timpul somnului, reprezentările onirice au, pentru cel care visează, aceeaşi imediateţe şi certitudine ca reprezentările omului în stare de veghe. Ceea ce înseamnă că amândouă aceste stări îşi creează propriul criteriu de realitate, deplin valabil în interiorul fiecăreia. Expunând liber doctrina scepticilor, acelaşi Pascal arată că "nimeni, pe altă cale decât pe cea a credinţei, nu poate şti sigur dacă este în stare de veghe sau dacă doarme, ştiut fiind că în timpul somnului omul nu crede cu mai puţină hotărâre că veghează ca atunci când este efectiv în stare de veghe. Când dormim credem că vedem spaţiile, figurile, mişcările; simţim timpul scurgându-se şi-l măsurăm: pe scurt, ne comportăm ca şi când am fi treji. După cum singuri o spunem, jumătate din viaţă ne-o petrecem în somn, în care, orice s-ar părea, nu avem nici o idee despre adevăr, fiindcă tot ce simţim atunci nu este decât iluzie. Dar cine ştie dacă şi cealaltă jumătate a vieţii noastre, în care noi credem că suntem treji, nu este tot un somn, foarte puţin deosebit de cel dintâi, din care ne trezim când credem că dormim, după cum visăm adesea că visăm, îngrămădind vise peste vise?" (*Cugetări*, I, cap. II).

Îndoiala metodică prin care Descartes vrea să pătrundă dincolo de aparenţă şi iluzie utilizează în ultimă instanţă acelaşi procedeu ca şi Calderón în *Viaţa e vis*: confruntarea a două perspective cu egală întemeiere. Meditând "Despre cele ce pot fi puse la îndoială", filosoful francez dezvoltă următorul raţionament: "sunt un om care obişnuiesc să dorm noaptea şi să resimt în somn toate acele lucruri, ba chiar câteodată unele mai puţin vrednice de crezare decât cele pe care le resimt oamenii treji. Într-adevăr, cât de des nu mă încredinţează odihna din timpul nopţii de împrejurările acestea obişnuite, cum că mă aflu aici, că sunt îmbrăcat, că şed la foc – în timp ce, totuşi, stau în aşternut, dezbrăcat! Dar acum văd de bună seamă cu ochi treji manuscrisul, capul acesta pe care-l mişc nu e adormit, întind şi simt mâna asta în deplină cunoştinţă de cauză; nu tot atât de distincte s-ar întâmpla ele unuia care doarme. Ca şi cum, însă, nu mi-aş aminti că fusesem uneori înşelat tocmai de asemenea gânduri, în timpul somnului; iar cu cât chibzuiesc mai adânc la acestea, văd limpede că nu pot

deosebi niciodată prin semne sigure veghea de somn, aşa încât rămân uimit şi chiar această uimire, aproape, îmi întăreşte părerea că dorm" (*Meditationes de prima philosophia*, I).

Problema coerenţei interne a reprezentărilor diurne şi a celor onirice, precum şi a criteriului de diferenţiere dintre ele va reveni de acum înainte în mod constant la filosofii şi psihologii ce se vor ocupa de conştiinţa umană. Schopenhauer, spre exemplu, va distinge între trezie şi vis pe seama criteriului continuităţii. Într-o celebră comparaţie, el aseamănă trezia cu paginile unei cărţi citite de la un capăt la celălalt, iar visul cu o carte citită pe sărite, la întâmplare. Freud va distinge la rândul său structurile reprezentării diurne de cele onirice pe baza opoziţiei dintre principiul realităţii şi principiul plăcerii.

Deziluzia şi incertitudinea barocă par a avea un ecou aparte în cultura contemporană. La fel cu omul baroc, omul postmodern a denunţat şi el metanaraţiunile explicative (sistemele filosofice) ce garantează consistenţa lumii şi, în consecinţă, a pierdut sentimentul de plenitudine existenţială. Nu mă gândesc doar la discursurile teoretice ale deconstructiviştilor şi la "lumea de hârtie" a textualiştilor, ci şi la alte două experienţe mult mai abisale, ce amintesc de destinul lui Segismundo. Una este cea oferită de "contracultura" actuală a psihedelicelor, bazată pe experienţele şamanice de deconstrucţie a reprezentării realităţii. Nu este principele adormit cu ajutorul unei băuturi de opiu, mac şi măselariţă, ce aminteşte de beladona folosită de vrăjitoare în transele lor fantastice, sau de drogurile generaţiei *flower power*? Cealaltă este cea a lumilor virtuale cibernetice, care de asemenea tind să ruineze criteriile distinctive dintre imaginaţie şi adevăr, adică principiul realităţii.

6. Subiectivizarea perspectivei

Năruirea ontologiei face ca singurele certitudini să rămână în psihologie. Căutând fundamentele unei "noi ştiinţe", Descartes ajunge la concluzia că adevărul întemeietor nu

rezidă nici în experienţa imediată, şi nici în modelele fizico-matematice sau metafizice. Pe de o parte, simţurile ne înşală în ce priveşte poziţia, forma sau dimensiunile lucrurilor, şi nici nu ne permit să distingem veghea de vis; aşadar cunoaşterea construită pe experienţa imediată este lipsită de fundament. De cealaltă parte, intelectul şi legile logice ce stau la baza matematicii, geometriei şi a fizicii mecaniciste nu sunt nici ele fiabile, Descartes invocând ipoteza gnostică a unui Dumnezeu înşelător care ar fi plăsmuit mintea umană în aşa fel încât cunoaşterea oferită de aceasta să fie în mod constant eronată.

Prin îndoiala metodică, ce ruinează atât presupoziţiile cunoaşterii sensibile cât şi pe cele ale cunoaşterii intelective, filosoful francez dezontologizează natura şi face să dispară cosmosul, în accepţia tradiţională a termenului. Singurul punct de sprijin în stabilirea realului rămâne subiectul cunoscător, cel care stă la baza atât a informaţiilor senzoriale (fie ele înşelătoare sau nu) cât şi a ipotezelor intelectuale (fie ele eronate sau nu). Eul devine adevăratul *sub-jectum* al realităţii. Faimosul *Cogito, ergo sum* indică faptul că certitudinea ontologică nu mai este dedusă din lumea exterioară, ci din existenţa subiectului (Turró, 1985).

Efectele acestei mutaţii sunt incalculabile. În filosofia anterioară, fiinţa deriva de la Dumnezeu la lumea creată, la exterioritatea obiectivă; în filosofia barocă, fiinţa derivă de la Dumnezeu la conştiinţa umană, la interioritatea subiectivă. În linia deschisă de Descartes, inversarea copernicană a accentului de pe obiectiv pe subiectiv va fi desăvârşită de filosofii ulteriori: Leibniz, care sparge lumea unitară într-o multitudine de monade subiective; Hume, la care lumea rămâne complet dezontologizată, dependentă de subiectul cunoscător; Kant, care va distribui atât realitatea exterioară cât şi pe Dumnezeu în categoria "lucrului în sine", ce nu poate fi nici afirmat nici negat prin el însuşi; şi filosofii romantici, care vor aşeza eul în postura divinităţii, a absolutului.

O dată cu barocul, onticul începe aşadar să se mute dinspre obiect spre subiect, iar *res extensa* îşi cedează importanţa în favoarea lui *res cogitans*. Conceptul platonician de Idee, ca prototip ontologic, încetează să mai fie proiectat în transcendenţă şi este introiectat în

psihologie. Din realităţi metafizice, Ideile devin modele mentale. Mişcarea poate fi urmărită în intervalul de trecere de la Renaştere la Baroc. Neoplatonicienii renascentişti, un Marsilio Ficino, acorda încă preeminenţă ideilor ca "substanţe adevărate", faţă de care obiectele acestei lumi sunt simple cópii. Omul poate să cunoască lumea fiindcă în sufletul său au rămas întipărite anumite "*formulae idearum nobis ingenitas*" din timpul existenţei sale supraceleste, când omul era în armonie cu Intelectul divin. Teoreticienii inspiraţi de gândirea scolastică, un Zuccari, consideră şi ei că ideea omenească este o "*scintilla divina nell'anima nostra impressa*". Ambele poziţii, atât neoplatonismul renascentist cât şi dogmatica contrareformată asigură aşadar preeminenţa ideii subiective asupra realităţii fizice, dar o derivă din fiinţa divină (poziţie prezentă încă şi la Descartes).

Mutaţia intervine o dată cu colapsul baroc al metafizicii, care începe un încet proces de "golire a transcendenţei", ce va culmina în modernitate cu "moartea lui Dumnezeu". Deziluzia scenariilor ontologice atrage ruinarea polului divin. Conştiinţa umană rămâne treptat singură în faţa universului. În consecinţă, ideile încetează să mai fie derivate dintr-o instanţă exterioară şi sunt considerate forme genuine ale conştiinţei umane.

Acest proces de dezontologizare şi subiectivizare a viziunii asupra lumii a fost subliniat de istoricii mentalităţilor şi de criticii de artă şi litere. "Dacă am dori să caracterizăm pe scurt ceea ce le dă acestor imagini amprenta esenţială, am spune că este vorba de un proces de subiectivizare psihologică" (Weisbach, 1942: 329). "Portetul va fi considerat de acum înainte, dincolo de toate preceptivele de inspiraţie aristotelică, nu atât un document al frumuseţii, sau al contrariului acesteia, după o scară de valori estetice bine stabilite, ci ca un document de psihologie, ca un instrument de observaţie pentru cunoaşterea umanului în toată profunzimea şi polimorfismul său. Ampla arie a portretului răspunde acestei transformări: înainte el înfăţişa doar figuri de eroi [...], acum repertoriul de personaje devine extraordinar de larg, înfăţişând o lume pestriţă şi în mişcare, cu înălţimi şi scăderi, ce forfoteşte înaintea spectatorului" (Maravall, 1975: 510).

Mutaţia nu constă doar în înlocuirea unei galerii de personaje (arhetipice, în Evul Mediu şi Renaştere) cu altele (puternic individualizate, în Baroc). Substratul schimbării constă în prăbuşirea modelelor metafizice, a esenţelor şi Ideilor, în sens platonician. Tot ceea ce până acum fusese luat drept făptură reală, cu existenţă ontologică, începe, o dată cu Descartes, să fie supus îndoielii. Roadele deziluziei baroce se vor vedea abia un secol mai târziu, în Iluminism, când teologia în totalitatea ei, ca scenariu metafizic, va fi deconspirată ca iluzie.

În literatură, exemplul cel mai grăitor pentru colapsul ontologiei şi subiectivizarea perspectivei este *Don Quijote de la Mancha*. Romanul lui Cervantes delimitează tranşant două moduri de a concepe lumea fictivă, fiind pe bună dreptate considerat de unii critici drept iniţiator al romanului modern. Romanele cavalereşti fuseseră adevăratele *best-seller*-uri ale Renaşterii. În Spania, diverse continuări şi imitaţii ale deschizătorului de serie *Amadís de Gaula* se editau în mii de exemplare. Genul presupunea o anumită convenţie de lectură, o anumită percepţie a aventurilor narate. Cititorul renascentist era un cititor "naiv", care se lăsa antrenat în ficţiune fără să-şi pună probleme în privinţa veridicităţii întâmplărilor. În felul acesta, scenele fantastice se multiplicau cancerigen, monştrii, căpcăunii şi dragonii se înmulţeau ca într-un muşuroi, vrăjile, magicienii şi castelele vrăjite se iveau peste tot, iar eroii mureau şi înviau la nesfârşit.

Acest cod de lectură a fost ruinat de prăbuşirea generală a încrederii în consistenţa lumii. Cititorul lui Cervantes nu mai este un cititor naiv, ci unul deziluzionat. El nu mai crede în idealurile epocilor anterioare, pe care le priveşte critic. Cavalerul rătăcitor nu mai este un erou (Amadís de Gaula), ci un nebun (Don Quijote), ceea ce înseamnă că lumea cavalerească a fost deconspirată ca iluzie pierdută. Poate că în Don Quijote avem un autoportret al lui Cervantes însuşi, care, dezabuzat, îşi contemplă în a doua parte a vieţii, cea barocă, elanurile din prima parte, cea renascentistă, când, asemeni persoanjului său, luptase idealist pentru patrie şi catolicism, piezându-şi o mână şi, pentru ani buni, libertatea.

O dată cu *Don Quijote*, fantasticul încetează să mai fie perceput ca real în interiorul universului romanesc. Cavaleri, îngeri, diavoli, monştri încep să fie văzuţi ca proiecţii ale minţii personajului. Ceea ce s-a întâmplat în filosofia epocii se repetă şi la nivelul lumilor ficţionale: prăbuşirea metafizicii şi psihologizarea perspectivei. Scriitorul şi cititorul se desolidarizează de personajul care continuă să privească Ideile în termenii consistenţei ontologice. Lumea cavalerească, cu făpturile ei magice, este supusă deprecierii, cum se întâmplă la sfârşitul secolului XVI cu toate idealurile renascentiste. E adevărat, nu e satanizată, ci psihologizată: ficţiunile ei nu sunt tratate drept apariţii demonice, ci drept delir paranoic. Romanul lui Cervantes se bifocalizează: pe de o parte, Don Quijote, care promovează perspectiva idealistă asupra lumii; de cealaltă, Sancho Panza şi toţi ceilalţi, care susţin perspectiva pragmatistă. Jocul lor redă dualismul omului baroc, sfâşiat între aspiraţia spre absolut şi aplecarea spre materie.

Don Quijote şi Sancho Panza trăiesc în lumi complementare, dar paralele. Spre final, însă, discursurile lor încep să interfereze: scutierul se molipseşte de idealismul stăpânului său, în timp ce cavalerul sfârşeşte prin a-şi pierde idealul, prin a se dez-iluziona, trezindu-se din nebunie. Procesul dezamăgirii baroce a lui Don Quijote se declanşează într-o scenă crucială din partea a doua a romanului: visul din peşterea din Montesinos. Este momentul în care, la fel ca în *Viaţa în vis*, protagonistul trăieşte direct impactul psihologic dintre două viziuni, ceea ce îi provoacă un colaps al certitudinii (sale) existenţiale.

"Cavalerul tristei figuri" coboară în peşterea din Montesinos ca "să vadă cu ochii lui dacă-s adevărate toate minunile ce se povesteau despre ea prin toate acele meleaguri". Peşterile vrăjite erau un *topos* al imaginaţiei medievale şi renascentiste, ce supravieţuia din antichitate. În lumea antică, în astfel de grote, considerate guri de intrare spre lumea celalată, se performau rituri religioase, cum ar fi incubaţia în vederea obţinerii unor vise profetice. Cea mai cunoscută era peştera lui Trophonios, celebru profet care dispăruse la moarte în măruntaiele pământului. Cel care cobora în peştera sa era purtat într-o călătorie iniţiatică de

natură extatică în care i se făceau revelaţii supranaturale. Creştinismul a interzis aceste practici, declarându-le satanice prin asimilarea extazului şi incubaţiei cu goeţia, arta invocării diavolilor. Şcoli de goeţie au continuat însă să funcţioneze în tradiţia ocultă, la Nursia sau la Visignano, în Italia, şi la Toledo şi Salamanca, în Spania. "Citim că în Spania, după invazia sarazinilor, scrie părintele iezuit Martín del Rio în *La magia demoníaca*, a doua carte din tratatul său *Disquisiciones Mágicas*, atâta vigoare a căpătat magia încât, aflându-se ţara într-o mare mizerie şi neştiinţă a cărţilor bune, învăţământul public nu cuprindea aproape nimic altceva decât artele demonice, în Toledo, Sevilla şi Salamanca. În acest din urmă oraş, astăzi mamă a bunelor arte, pe când locuiam eu acolo, mi-au arătat o grotă foarte adâncă, rămăşiţă a unei şcoli monstruoase, a cărei intrare regina Doña Isabella, femeie cu suflet bărbătesc, soţie a lui Don Fernando Catolicul, poruncise să fie zidită cu var şi ciment abia cu un secol în urmă".

Închise nu cu foarte mult timp înainte (cea din Toledo prin ordinul lui Juan Martínez Guijarro, arhiepiscop al oraşului din 1546), în cadrul ofensivei generale a bisericii împotriva ocultismului, grotele de vrăjitorie trimiteau la lumea feerică a romanelor cavalereşti. Exponent al acestei lumi, Don Quijote ridică blamul ideologic pus asupra peşterii din Montesinos, recuperând-o de sub acuzaţia de satanism: "Iad îl numiţi? [...] să nu-i mai spuneţi aşa, fiindcă nu o merită, după cum veţi şi vedea îndată".

Ce se întâmplă? Eroul nostru coboară pe o funie în grotă, unde rămâne în jur de o jumătate de oră, după care este tras afară, adormit, de către însoţitorii săi. Cavalerul neagă că ar fi adormit şi ar fi visat aventurile dinăuntru, clamând dimpotrivă realitatea lor: "şi cum mă găseam eu prins în această grijă şi încurcătură, deodată şi fără voie mă cuprinse un somn din cele mai adânci şi, când nici cu gândul nu gândeam, fără să ştiu cum şi-n ce fel, mă trezii dintr-însul şi mă văzui în mijlocul celei mai frumoase, mai dulci şi mai desfătătoare pajişti pe care o poate făuri firea şi-o poate zămisli cea mai iscusită închipuire omenească. Mă frecai la ochi, mi-i spălai şi văzui că nu dormeam, ci că eram treaz aievea".

În faţă îi apare un "palat, sau foişor împărătesc, de-o strălucire orbitoare, ale cărui ziduri şi ai cărui pereţi păreau făuriţi din cleştar străveziu şi luminos". În palat locuiesc figuri legendare din ciclul carolingian al lui Roland (Roldán, pentru spanioli): Montesinos însuşi, cavalerul Durandarte şi domniţa sa Belerma. Montesinos îl întâmpină astfel pe protagonistul nostru: "De-atât amar de ani, viteazule cavaler Don Quijote de La Mancha, de când hălăduim prin aste pustietăţi solomonite, aşteptăm să te vedem, ca să dai de ştire lumii ce cuprinde şi închide într-însa adânca peşteră în care ai intrat, numită peştera lui Montesinos; ispravă păstrată pentru a fi săvârşită numai de nebiruita-ţi inimă şi de neîntrecutu-ţi curaj".

Simbolistica întregii aventuri este extraordinară. Spaţiul scufundat al peşterii, la fel ca în cazul temniţei lui Segismundo, este un corelativ spaţial al inconştientului colectiv. Aici se află îngropate figurile ce alcătuiau materialul magic al romanelor cavalereşti. Montesinos afircă că eroii sunt ţinuţi prizonieri în lumea subterană de către o vrajă a lui Merlin, marele mag din ciclul arthurian, ce personifică aici fantezia nocturnă. Tradiţia spune că bătrânul înţelept era fiu al diavolului ("Merlin, acel solomonar din ţara Franciei, despre care se spune c-ar fi feciorul necuratului"), fapt sugestiv pentru reacţiile contradictorii de fascinaţie şi teamă ale oamenilor faţă de fantasmele magice. Vraja care ţine toată această lume departe de lumina zilei nu este altceva decât cenzura impusă imaginaţiei de către gândirea teologică, pe de o parte, şi de gândirea raţionalistă, de cealaltă. De aceea, pentru cei de afară, lumea de jos este atât un iad, cât şi o iluzie (şi am arătat cum cele două forme de depreciere se suprapuneau în epocă în ideea că visele sunt iluzii trimise de diavoli pentru a-i atrage pe oameni în păcat).

Don Quijote este însă imun la amândouă formele de culpabilizare. Pentru el, ţinutul lui Montesinos nu este infernal, ci paradisiac, iar cele trăite aici nu sunt un vis deşert (*somnium*), ci o vedenie vizionară (*revelatio*). El este cavalerul aşteptat capabil să refacă miticul *catabasis eis antron* pentru a elibera figurile ţinute prizoniere aici. Într-o lume care nu mai crede în fantezie, doar nebunia Cavalerului Tristei Figuri mai este capabilă a regăsi drumul înapoi la inconştientul magic. Batjocorită de cei din jur, psihoza paranoică a lui Don Quijote

rămâne singura cale de iniţiere (pentru protagonist, călătoria durează trei zile, cifră caracteristică incursiunilor în lumea celealtă, cum este cea a lui Dante) într-o dimensiune psihică pierdută, unde nu domneşte principiul frustrant al realităţii, ci principiul plăcerii fantasmatice. În anti-epopeea cavalerească a lui Cervantes, peştera lui Montesinos reprezintă punctul cel mai de jos, nadirul aventurii eroului, corespunzând coborârilor lui Ulise şi a lui Enea în Hades.

Descinderea în visare are însă efectul neşteptat de a-l trezi pe ultimul om capabil să se conecteze la materialul feeric refulat. Din acest moment, Don Quijote, care până acum se scufunda tot mai adânc în delir, pare a reveni insesizabil spre suprafaţă, pentru ca în finalul romanului să îşi recapete "luciditatea", adică să se reintegreze în viziunea despre lume a celor din jurul său.

Iniţierea procesului de trezire se datorează unui şoc asemănător celui trăit de Segismundo. Până la episodul peşterii lui Montesinos, Don Quijote îşi trăise nebunia ca pe o realitate deplină. Din interiorul delirului, el îşi investea halucinaţiile cu o consistenţă ontologică completă. Principiul de organizare a lumii în termenii viziunii cavalereşti funcţiona coerent, dându-şi propria întemeiere, astfel încât pentru cavalerul închipuit cutare forme erau cu tot atâta certitudine nişte uriaşi, pe cât pentru scutierul său erau nişte mori de vânt. Diferite prin principiul lor structurant (al plăcerii *vs.* al realităţii), cele două reprezentări puteau coexista în paralel, fără riscul de a se anula reciproc, câtă vreme promotorii lor (Don Quijote, respectiv Sancho) nu ieşeau din interiorul lor. Aceeaşi coerenţă a realităţii funcţiona şi pentru Segismundo înainte de a fi adus în palat, prinţul neavând probleme în a distinge lumea în care trăieşte (temniţa) de eventualele lumi visate (în visele ce îi pot fi ipotetic atribuite ca oricărui om). Problema lui Segismundo apare doar atunci când, sub egida visului, îi este prezentată o altă realitate (cea din palat) de egală consistenţă cu cea din turn.

În mod similar, în peştera lui Montesinos, Don Quijote se confruntă nu cu o viziune calitativ diferită de a sa proprie (cum este viziunea lui Sancho), ci cu o viziune onirică

echivalentă viziunii sale psihotice. Până acum, cavalerul prelucra materialul fantasmatic refulat doar prin structurile nebuniei; în grota "vrăjită" el îl accesează prin structurile visului. Amândouă, descoperă el, sunt egal de îndreptăţite, au aceeaşi consistenţă. La fel cu Segismundo adus în palat, Don Quijote descoperă în lumea onirică aceleaşi repere de certificare a realităţii cu cele pe care le folosea în lumea psihotică: "îmi dusei mâna la cap şi la piept pentru a mă încredinţa dacă eu eram acela care stam acolo sau vreo nălucă amăgitoare care-mi luase chipul; dar atingerea, simţirea, vorbele cu rost pe care le spuneam în sinea mea îmi arătară că tot eu sunt cel ce eram atunci acolo, ca şi cel ce sunt aici acuma". Îndoiala lui Segismundo ia naştere atunci când trebuie să-şi explice coexistenţa a două viziuni "realiste" ce au o egală soliditate senzorială. În mod invers simetric, nedumerirea lui Don Quijote apare când este pus în situaţia de a confrunta două viziuni "fantasmatice" de aceeaşi coerenţă.

Nu întâmplător, naratorul aventurilor lui Don Quijote, Cide Hamete Berenjeli, tratează aventura drept "apocrifă", lăsând în seama "prudenţei" (desigur baroce) a cititorului să decidă dacă este sau nu la fel de reală ca toate celelalte păţanii ale protagonistului. De asemenea, Sancho îşi apostrofează cavalerul: "Aman, stăpâne, stăpâne, vino-ţi în fire, pentru Dumnezeu, şi-n numele cinstei Luminăţiei Tale întoarce-te la judecata cumpănită şi nu mai da crezare ăstor năluciri ce ţi-au scrântit minţile şi ţi le-au întors pe dos". Dar pentru Don Quijote nu este la fel de uşor a decide ce a fost nălucire şi ce a fost realitate, cum este pentru Sancho, fiindcă, în timp ce scutierul priveşte faptele din afară, văzându-şi stăpânul dând asalt unei mori de vânt, cavalerul priveşte din interiorul nebuniei sale, văzându-se în luptă cu un uriaş. Tocmai egala întemeiere subiectivă a viziunii sale cavalereşti paranoice şi a viziunii feerice onirice face ce cele două viziuni să se submineze reciproc. Şocul reprezentărilor determină în Don Quijote un colaps al certitudinii existenţiale, care va duce în final la "trezirea" lui. Deşi invers simetrice, deziluziile (*desengaños*) lui Segismundo şi a lui Don Quijote au consecinţe similare: desontologizarea lumii.

*

O dată cu Cervantes, Calderón şi toţi marii scriitorii baroci, scenariile metafizice care explicau lumea şi îi dădeau o întemeiere ontologică sunt privite cu suspiciune. Dezamăgit, prudent, omul european al secolului al XVII-lea începe să îşi deconspire idealurile drept proiecţii subiective. După publicarea lui Don Quijote, romanele cavalereşti ies din modă şi aproape încetează scrierea şi editarea lor. Magia, mistica, feericul, fantasticul nu mai pot fi luate drept realităţi nici măcar în interiorul ficţiunii romaneşti, romanul îndreptându-se încet, dar sigur, spre formula realistă. Cervantes surprinde această luare de conştiinţă de sine, percepută ca o "desvrăjire" (*desenchantement*) a lumii, ca o trezire din nebunia ingenuă a secolelor anterioare. Sentimentul că universul este o aparenţă, că viaţa este o reprezentaţie, că existenţa este un vis, din care ne aşteaptă marea deşteptare, duce la subiectivizarea viziunii asupra lumii. Satanizată, mortificată, depreciată, ontologia se scufundă în psihologie.

Bibliografie critică orientativă:

José Louis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990

Philippe Ariès, *Omul în faţa morţii.* vol. I. *Vremea gisanţilor*; vol. II. *Moartea sălbatică*, Traducere şi note de Andrei Niculescu, Bucureşti, Meridiane, 1996

Eugenio Battisti, *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990

Sergio Bertelli, *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el Barroco*, Barcelona, Ediciones Península, 1984

Karl Alfred Blüher, *Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983

Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, Traducere de Dan Petrescu, Prefaţă de Mircea Eliade, Postfaţă de Sorin Antohi, Bucureşti, Nemira, 1994

Dinko Cvitanovic (ed.), *El sueño y su representación en el Barroco español*, Bahia Blanca, Cuadernos del Sur, 1969

Jean Delumeau, *Păcatul şi frica. Culpabilitatea în Occident (secolele XIII-XVIII)*, vol. I, Traducere de Ingrid Ilinca şi Cora Chiriac; vol. II, Traducere de Mihai Ungurean şi Liviu Papuc, Postfaţă de Alexandru-Florin Platon, Iaşi, Polirom, 1997, respectiv 1998

Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983

Arturo Farinelli, *La vita è un sogno* (2 vol.), Torino; Fratelli Bocca Editori, 1916

Wallace K. Ferguson, *La Renaissance dans la pensée historique*, Paris, Payot, 1950

Eugenio Garin, *Medioevo y Renacimiento. Estudios e investigaciones*, Madrid, Taurus, 1981

Carlo Ginzburg, *Istorie nocturnă. O interpretare a sabatului*, Traducere de Mihai Avădanei, Cu o postfaţă de Valeriu Gherghel, Iaşi, Polirom, 1996

M. Harris, *Cows, Pigs, Wars & Witches. The Riddles of Culture*, Glasgow, 1977

Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Editorial Gredos, 1966

Jacques Le Goff, *Imaginarul medieval*. Eseuri, traducere şi note de Marina Rădulescu, Bucureşti, Meridiane, 1991

Idem, *Naşterea Purgatoriului* (2 vol.), Traducere, prefaţă şi note de Maria Carpov, Bucureşti, Meridiane, 1995

Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, A. Colin, 1925

José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975

Ovidiu Moceanu, *Visul şi Împărăţia*, Cluj, Antim, 1998

Robert Muchembled (ed.), *Magia şi vrăjitoria în Europa din Evul Mediu până astăzi*, Traducere din franceză de Maria şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Humanitas, 1997

Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya, 1970

Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco* (2 vol.), Universidad de Granada, 1988

Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981

Salvio Turró, *Descartes. Del hermetismo a la nueva ciencia*, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1985

Rosario Villari (ed.), *El hombre barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1992

Werner Weisbach, *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

Copilul divin în *Faust*

Imaginea luminoasă a unui copil divin, care apare în mituri, în literatură sau în visuri, încărcată de o semnificaţie transcendentă, de o promisiune de transformare şi de împlinire, este, după psihologia analitică, un simbol al sinelui. Figura copilului se regăseşte la cele două extremităţi ale liniei de evoluţie psihologică a individului uman. La început, ea este o expresie a sinelui primitiv al fătului din faza intrauterină, al cărui aparat psihic se află şi el în stare embrionară. Copilul originar, ce se înalţă din ape sau din haos, care iese din pântecul matern al pământului sau din oul cosmic, simbolizează emergenţa spiritului din materie, naşterea individului dotat cu conştiinţă. Voluntar sau involuntar, mitograful sau scriitorul care imaginează geneza lumii şi a umanităţii se transpune în cele mai vechi imagini şi intuiţii pe care le are despre propria sa naştere.

Copilul divin este şi un simbol al sinelui teleologic, pe care omul, în evoluţia sa psihologică, încearcă să-l refacă la un nivel superior. Deşi individuaţia este un proces ce presupune separarea în componente funcţionale a sinelui originar, individul nu este părăsit niciodată de nostalgia stării de totalitate, pe care o resimte ca pe un paradis pierdut. Regresia la senzaţia de fuziune iniţială este întotdeauna un prilej de reconectare la sursele vitale ale fiinţei de adâncime, ce permite un nou început, o nouă ieşire în existenţă. Dar adevărata regăsire de sine este cea în care individul reuşeşte să reintegreze într-un tot componentele scindate ale personalităţii sale. Sinele matur, sinele teleologic poate fi obţinut printr-o conjuncţie a conştiinţei şi a inconştientului, a părţilor antagoniste ale aparatului psihic (eul şi *anima*, *persona* şi umbra), simbolizată printr-o nuntă alchimică.

După C. G. Jung, scenariul narativ al miturilor, al epopeilor, al basmelor şi al operelor literare care înfăţişează o *questa* urmează alegoric linia individuaţiei umane. Aventurile eroului pornit pe oceane furtunoase, prin păduri pline de primejdii, prin ţinuturi pustii şi

neexplorate, sunt cel mai adesea imaginate empatetic de artist în funcţie de reprezentările intuitive ale unei coborâri în inconştient, în care eul se întâlneşte cu dublii săi, cu personalităţile sale necunoscute, ce trebuie aduse la lumină. În *Metamorfoze şi simboluri ale Libidoului*[1] (Paris, Éditions Montaigne, 1927), Jung identifică tiparul arhetipal al regăsirii de sine în călătoria mitică a eroului pe ocean, într-o barcă sau un butoi, în căutarea nemuririi. În unele legende amerindiene, barca este înghiţită de marele şarpe sau de un dragon acvatic, ce mănâncă soarele la apus, îl transportă în pântecele său, şi îl aruncă afară la răsărit. Pe acest drum solar subteran, eroul suferă şi el o gestaţie care îi permite, la capătul călătoriei, să se nască a doua oară, la o condiţie superioară celei muritoare. Reveriile de regresie la sânul matern ascund o dorinţă simbolică de transcendere a situaţiei actuale şi de renaştere interioară. De fiecare dată când individul are intuiţia unor transformări importante, care duc la o reaşezare a geografiei sale psihice, în visuri îi apare imaginea omului care se naşte încă o dată, ca zeu. Recurentă în mituri, religii şi opere de artă, figura copilului divin este primită ca un *mysterium tremendum*, din care iradiază puterea sinelui reântregit.

Ca toate marile opere de proiecţie fantastică, poemul *Faust*[2] ridică o hartă simbolică a sufletului creatorului său. Aventurile protagonistului transcriu empatetic mişcările interioare ale lui Goethe, care pare a-şi fi găsit în personaj o oglindă de profunzime. Întâmplările doctorului devenit mag codifică în simboluri esoterice aventura de autocunoaştere a scriitorului, ridicată de acesta la rang de experienţă exemplară pentru întreaga umanitate. Conştient de dimensiunea psihologică a celor narate, Goethe nu utilizează totuşi un limbaj şi un cod simbolic psihologic, ci îşi transpune intuiţiile într-un cod metafizic. Imagistica magică, alchimică şi hermetică, conceptele filosofice folosite de scriitorul de la Weimar sunt corelativii obiectivi ai unor momente şi entităţi interioare. Poemul pare a fi o uriaşă proiecţie

[1] C. G. Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido,* Paris, Éditions Montaigne, 1927. *Simboluri ale transformării*, Traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Bucureşti, Teora, 1999, 2 vol.

cosmică a sufletului lui Goethe. În acest cod de interpretare, figura copilului apare în *Faust* de nu mai puţin de cinci ori, şi de fiecare dată ea exprimă o altă configuraţie interioară.

Prima apariţie este cea a copilului născut din relaţia adulteră a lui Faust cu Margareta şi el simbolizează o conjuncţie nereuşită. Faust o vede pentru prima oară pe tânăra fată într-o oglindă magică din bucătăria vrăjitoarelor, unde fusese dus de Mefisto pentru a fi reîntinerit. Bând din cazanul cu decoct de hipomană, Faust este vrăjit, revitalizat, sexualizat, şi în el se aprind dorinţele erotice. Chipul femeii care îi apare în oglindă personifică idealul său de femeie trezit la viaţă din criptele propriului suflet.

Oglinda, instrument mantic, îi permite lui Faust să-şi vizualizeze *anima*, personalitatea feminină inconştientă, pe care o proiectează asupra Margaretei, la fel cum Mefisto personifică şi el o altă personalitate inconştientă a protagonistului, *umbra*. Margareta şi Mefisto întruchipează cele două "suflete" contradictorii ale lui Faust, cele două tendinţe ce şi-l dispută pe erou, cea ascendentă, luminoasă, şi cea descendentă, tenebroasă. Personaj hermetic, în care susul se îmbină cu josul şi binele cu răul, Faust îi cuprinde pe amândoi. Iar dacă Mefisto reprezintă dublul său demonic, "spiritul rău", "şarpele", Margareta este dublul său angelic, care, într-o dispută în care Faust face o profesiune de credinţă de tip panteist, se arată pe sine ca o credincioasă creştină fidelă bisericii.

Pietatea fetei corespunde cu condiţia de doctor erudit a lui Faust: până nu demult, protagonistul fusese într-atât de intens dedicat luminilor raţiunii şi într-atât de stăpânit de gândirea intelectivă, încât până şi idealul său feminin fusese sublimat de la nivelul carnal al erosului la cel spiritual al lui *agapé*. Margareta este aşadar o imagine sublimată a *animei* lui Faust, iar atracţia exercitată de ea asupra eroului simbolizează eşecul credinţei pure în a-i oferi mântuirea. Pornit pe calea tenebroasă a simţurilor şi a dorinţelor refulate, personificate de Mefisto, Faust nu numai că nu va urma calea ascendentă indicată de fată (cum se întâmplă

---

[2] Utilizez traducerile Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedie*, În româneşte de Lucian Blaga, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955, şi Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Tragedie*, În româneşte de Ştefan Augustin Doinaş,

cu Dante condus de Beatrice), ci o va atrage şi pe aceasta în lumea carnalităţii şi a păcatului. În relaţia celor doi îndrăgostiţi, rolul diavolului este de a ispiti eul angelic din starea lui asexuat-spirituală într-o stare sexualizat-trupească. Decăderea Margaretei reflectă destinul adamic al lui Faust, pactul făcut de acesta cu tenebrele.

În lectură psiho-arhetipală, coruperea fetei corespunde aşadar unei desublimări a animei angelice a protagonistului, unei dezinvestiri a libidoului său din obiectele spirituale ale credinţei şi unei reinvestiri în instincte sexuale. O serie de scene simbolice punctează regresia parcursă de figura Margaretei sub influenţa figurii diavolului. Faust îi oferă fetei două cutii cu bijuterii, procurate de diavol. Dacă prima cutie este dăruită de tânără bisericii, ca semn că ea se află încă sub dominaţia unei atitudini altruiste, orientate spre o idee transcendentă, a doua cutie este păstrată, semn că interesul fetei se recentrează asupra ei înseşi. În termeni creştini, forma aceasta de egoism stă sub semnul lui Mamona, demonul lăcomiei (*avaritia*). A doua scenă este întâlnirea celor doi în casa unei codoaşe, Marta. Urmând calea Margaretei, cei doi îndrăgostiţi ar fi ajuns în faţa altarului, unde ar fi consfinţit o iubire legitimă şi castă. Urmând calea lui Mefisto, ei ajung într-un pat de bordel, unde se celebrează iubirea lubrică, patronată de Moloh, demonul desfrâului (*luxuria*).

La fel cu Oedip, aventura Margaretei urmează un traseu psihologic regresiv, de întoarcere la etape revolute ale unei maturizări ce a presupus sublimări succesive. Personajele care încearcă să oprească "decăderea" Margaretei simbolizează cenzurile ce împiedică regresia. Primul dintre aceştia este Valentin, fratele fetei, pe care Faust, al cărui braţ este condus de Mefisto, îl ucide în duel. În protocolul onoarei din secolele XVI-XVII, fratele este un garant al bunului renume şi al castităţii fetei, al imaginii ei sociale, al *personei* de "doamnă" ce corespunde *personei* de cavaler. Numele Valentin trimite însă şi la patronul nupţiilor legiuite (Goethe parafrează chiar celebra baladă a lui Shakespeare), în el întrezărindu-se alegoric imaginea unui sfânt-militar. Duelul dintre Valentin şi Faust,

---

Bucureşti, Univers, 1982.

“posedat” de Mefisto, răstoarnă rezultatul înfruntării arhetipale dintre Sfântul Gheorghe şi balaur. Prin moartea lui Valentin, Margareta, “îngerul”, iese de sub protecţia unui arhanghel păzitor. În mod similar, atunci când Oedip se întoarce la Theba, pe un traseu regresiv ce îl va aduce în chiar patul în care a fost conceput, calea îi este barată de o figură agresivă, de Laios. *Imago*-ul tatălui, la fel cu *imago*-ul fratelui, trebuie înfruntate şi învinse pentru ca protagoniştii să poată continua coborârea în sine.

Al doilea personaj care se opune căderii Margaretei este mama ei. În codul realist de lectură, mama, la fel cu fratele, apără onoarea şi castitatea fetei. În codul metafizic de lectură, mama trimite la o figură tutelară superioară arhanghelului, la cea a Fecioarei Maria. Rugându-se la icoana Maicii Domnului cu pruncul, Margareta se pune sub semnul nunţii caste, al procreaţiei fără sexualitate, sigilată în conceptul imaculatei concepţii. Acest model de iubire sublimată este însă “stins” la sfatul lui Mefisto, care le procură îndrăgostiţilor un drog pentru a o adormi pe mamă. Drogul se va dovedi o otravă, fiindcă, în codul psihologic de lectură, a “adormi” o cenzură este totuna cu a o distruge. La fel cu Margareta, şi Oedip trebuia să înfrunte şi să înlăture *imago*-ul matern, personificat în cazul său de figura ameninţătoare a Sfinxului.

Trecând de figurile ce împiedică descinderea în adâncuri, iubirea dintre Faust şi Margareta culminează în Noaptea Valpurgiei. Dacă s-ar fi lăsat condus de dorinţele Margaretei, Faust ar fi ajuns la nunta în biserică, în faţa lui Dumnezeu. Pe calea lui Mefisto, el îşi celebrează iubirea la sabatul orgiastic al vrăjitoarelor, sub patronajul Maestrului Leonard, Marele Ţap Negru. Balul Satanei, în care liturghia sacră a căsătoriei se oficiază pe dos, simbolizează noaptea simţurilor şi a sexualităţii. Noaptea de sabat corespunde nebuniei în care se prăbuşeşte Margareta, prin defularea fără limite a libidoului reprimat, cu tot cortegiul său de imagini fantastice, bezmetice şi terifiante. Episodul reprezintă punctul cel mai de jos al aventurii lui Faust, moment în care eroul atinge nadirul tenebrelor eliberate din el însuşi.

La capătul acestei regresii simbolice emerge prima figură a copilului, rod al dragostei demonice dintre Faust şi Margareta. Cum iubirea dintre ei nu a evoluat în sens ascendent, ci stă mereu sub semnul blamului moral şi al conştiinţei vinovate, copilul nu aduce mântuirea. Într-un gest de demenţă autopedepsitoare, Margareta îl ucide, ceea ce îi va atrage întemniţarea şi condamnarea la moarte. Omorârea pruncului sugerează că uniunea dintre eul faustic şi eul angelic nu dă rod, că Faust nu îşi poate găsi împlinirea prin credinţa pură. Dimpotrivă, în loc să fie convertit de Margareta, precum Dante de Beatrice, Faust este cel care îşi atrage iubita pe calea descendentă ce duce în Iadul inconştientului. În iubirea lor triumfă modelul contrar celui al imaculatei concepţii, şi anume sexualitatea fără procreaţie, iubirea fără rod, definită de teologia creştină drept păcat al desfrânării. Cu moartea Margaretei, în Faust se stinge complet *lumina* (i se ocultează dublul angelic) şi eroul se scufundă în *umbră* (este luat în posesie de dublul demonic).

Deşi eşuată, experienţa catabazică a lui Faust se dovedeşte însă o etapă necesară în economia totală a mântuirii. În acord cu concepţia sa de natură hermetică, ce contrazice viziunea creştină, Goethe consideră că, pentru a dobândi apoteoza, eroul trebuie să facă întâi o coborâre în infern. Păcatul apare ca o trăire necesară maturizării spirituale: pentru a ajunge sus omul trebuie să cunoască josul, pentru a atinge lumina el trebuie să parcurgă tenebrele.

În termeni jungieni, se poate spune că Goethe intuieşte marea lege psihologică conform căreia împlinirea nu poate fi obţinută prin ignorarea şi excluderea inconştientului, ci doar prin recuperarea şi asumarea acestuia. Faust, doctorul erudit, a trăit într-o inflaţie monstruoasă a intelectului, care l-a rupt de sursele vitale ale propriului inconştient. Refulat, inconştientul a sfârşit prin a izbucni devastator la suprafaţă, într-un proces dureros dar necesar de restabilire a echilibrului psihic. Faust avea nevoie să parcurgă aventura mefistofelică pentru a epuiza şi a recupera energia blocată distructiv în *umbră*. De acum, inconştientul personal, personificat de diavol, nu va mai exercita o obsesie malefică nici asupra eroului, dar nici asupra lui Goethe însuşi, care pare a se fi eliberat, prin scrierea poemului, de amintirile culpabile legate de idila

sa de tinereţe cu Gretchen. Revolta titanică din *Faust I*, ce face corp comun cu faza de Stürmer a lui Goethe, este înlocuită în *Faust II* de o experienţă recuperatoare hermetică, susţinută de poetica neoclasică îmbrăţişată de scriitor.

Întors din noaptea de Valpurgis, Faust este dus în zbor la castelul imperial, unde devine consilierul împăratului. Ca în *Viaţa e vis* a lui Calderón, dacă sabatul de pe muntele Brocken corespunde meandrelor inconştientului refulat al protagonistului, palatul, spaţiu al ordinii şi al luminii, este, arhetipal vorbind, un corelativ al conştiinţei sale. Or, lumea de la suprafaţă se află într-o stare de disoluţie şi întunecare, ce reflectă luarea în posesie a conştiinţei lui Faust de către personalitatea mefistofelică izbucnită în el din adâncuri. La fel cu cetăţile antice (precum Teba lui Oedip) cuprinse de *miasma*, manifestare a mâniei zeilor ignoraţi sau a morţilor nerăzbunaţi, castelul este şi el bântuit de molime şi revolte, ce sugerează mişcările tectonice din Faust şi, nu în ultimul rând, sentimentul culpabilităţii faţă de moartea Margaretei.

Simbolul global al răsturnării de regim este carnavalul organizat de Faust şi Mefisto la cererea împăratului. Conform unui scenariu ritualic, în zilele de carnaval, ordinea din timpul anului face loc haosului, într-o întoarcere simbolică în *illo tempore*, în vederea dezagregării structurilor sociale şi mentale anchilozate şi a reîntemeierii societăţii. Decorurile şi măştile ce iau parte la cortegiile paradei sugerează condiţia derizorie şi artificială a lumii raţionale a lui Faust. În final, această lume va fi consumată de focul infernal adus de Mefisto, într-o purificare spectaculoasă. Rege al carnavalului, Faust se distribuie pe sine în rolul lui Plutus, zeu al adâncurilor stăpân peste morţi şi peste bogăţiile subterane, mască ce trimite la relaţia pe care protagonistul a stabilit-o cu propriul inconştient.

Carul său alegoric este condus de o figură simbolică, ce se constituie într-o a doua ipostază a copilului divin: băiatul-căruţaş. “Eu sunt risipa, poezia./ Eu sunt poetul care se desăvârşeşte,/ Când bunul cel mai scump şi-l risipeşte./ Şi eu, nemăsurat sunt de bogat,/ Şi-asemenea lui Plutus mă socot:/ Împodobindu-i şi petrecere şi joc,/ Şi tocmai ce-i lipseşte, -

aceea-mpart". "Duh din duhul" lui Faust, "iubit fiu al acestuia", băiatul-căruţaş a fost gândit de Goethe ca o alegorie a poeziei. Asemeni lui Khrishna conducând carul de luptă al lui Arjuna, băiatul-căruţaş este un zeu ce îi indică omului direcţia de evoluţie interioară.

Alegoria este, însă, deosebit de complexă. Ne aflăm în palatul imperial, spaţiu simbolic al conştiinţei, în a cărei lumină arta nu funcţionează ca o magie, ci doar ca o iluzie. Copil al lui Plutus, figura băiatului-căruţaş simbolizează, desigur, poezia inspirată care îşi află sursa în adâncuri. Însă adus în lumea de la suprafaţă, el nu poate crea decât podoabe şi frumuseţi superficiale, sub care nu face decât să ascundă aspectul mizer şi şters al realităţii. În palat, poezia este redusă la condiţia de artefact, de aceea în final Faust îl "eliberează" pe băiatul-căruţaş: "Eşti liber să te-nalţi acum în sfera ta,/ Ce nu-i aici. Bălţată şi-ncurcată/ Ne-mprejmuie aici o lume slută". Anunţând apariţia lui Euphorion, băiatul-căruţaş este conceput de Goethe ca un simbol al transfigurării omului în poet, prin alchimia artei. Cum arta nu îşi găseşte însă reala împlinire în regimul mental al raţionalităţii, care o deconspiră ca joc de iluzii, va fi nevoie ca Faust să coboare din nou în spaţiile scufundate ale inconştientului, pentru ca aici să renască magic în Euphorion.

Pentru această coborâre, Mefisto nu îi mai este de ajutor. Diavolul era călăuza ideală în noaptea Valpurgiei, care este o antecameră a Iadului creştin. La cererea împăratului, care doreşte să întâlnească sufletele lui Paris şi Elena, Faust trebuie, însă, să descindă în Hadesul clasic. Acesta se constituie într-un al treilea spaţiu simbolic, corelat unei zone distincte a psihicului protagonistului, precum şi unei poetici diferite de cea din *Faust I*. Palatul imperial, conceput prin analogie cu structura conştiinţei diurne, trimite la mentalitatea de tip iluminist; muntele Brocken, unde se desfăşoară sabatul vrăjitoarelor, este omologabil inconştientului personal (*umbrei*) şi este atribuit de Goethe unei poetici de tip (pre)romantic, Nordului creştin; Câmpiile Farsaliei, unde Faust oficiază o noapte valpurgică "clasică", ale cărei făpturi nu mai personifică pulsiunile refulate ale protagonistului ci amintiri atavice ale culturii

europene, corespunde inconştientului colectiv şi unei poetici de tip neoclasic, atribuită de Goethe Sudului greco-latin.

Ghid prin acest spaţiu mitologic, populat de grifoni, sfincşi, centauri, nimfe, sirene, stimfalide, hidre, lamii, grae, între care Mefisto se simte străin, va fi un personaj preparat de Wagner pe cale alchimică: Homunculus. Alchimia face parte din disciplinele demonice în care Faust se iniţiază în contul pactului cu necuratul. Tatăl său fusese şi el un medic spagiric, din branşa lui Paracelsus, care era preocupat de întâlnirea dintre Leul Roşu (oxidul de mercur) cu Grina Albă (acidul clorhidric) în Alcov ((Retorta) în vederea obţinerii panaceului universal. Wagner, întrupând eul savant, *persona* de învăţat a lui Faust, procedează, cât timp maestrul său zace inconştient (în urma exploziei provocate de încercarea acestuia de a reţine *psyche*-ea Elenei), la *Opus Magnus*. Mefisto îl asistă, în baza ideii inchizitoriale că practicile oculte sunt dictate de diavol.

În Athanor, cuptorul închis ermetic şi încălzit la o temperatură de coacere organică, elementele trec prin transformările care vor duce la degajarea unei *quinta aessentia*: "Îngrozitorul clopot sună/ Şi zidurile se-nfioară./ Nesiguranţa nu mai poate/ Să se întindă într-o doară./ Tenebrele se luminează,/ Iar în lăuntrica fiolă/ O nestemată foarte trează/ S-aprinde ca un viu cărbune,/ Şi fulgeră prin întuneric./ S-alege-acum un alb eteric./ De nu l-aş pierde în cenuşă!". Goethe rezumă toate cele trei etape principale ale marii opere alchimice: Nigredo, faza la negru (cenuşa, tenebrele), în care compuşii iniţiali intră în *putrefactio* şi *mortificatio*; Albedo, faza la alb (alb eteric), în care are loc *separatio*, degajarea elementelor pure necompuse; şi Rubedo, faza la roşu (viu cărbune), în care materiile prime intră în *conjunctio* şi dau naştere lui *Lapis*, piatra filosofală. Aceasta are puterea de a transsubstanţia tot ceea ce atinge: în contact cu ea, plumbul vulgar devine aur nobil, iar omul muritor şi coruptibil devine asemeni unui zeu. De aceea, piatra filosofilor este şi un elixir de nemurire, scopul cercetărilor alchimice fiind în primul rând unul soteriologic, şi abia apoi unul material.

Operatorul care obţine *lapis exiilis* suferă o chimie internă care îl regenerează spiritual. Simbolul acestei renaşteri la o nouă condiţie este Homunculus, omuleţul produs în eprubeta alchimică. Arogându-şi puterile unui demiurg, care recreează fiinţa umană într-o ipostază superioară celei actuale, alchimistul anticipează în fond fecundarea *in vitro*. Că acesta este substratul simbolisticii alchimice o dovedeşte personificarea combinaţiei elementelor ca o nuntă mistică între două principii opuse, Regele şi Regina, Soarele şi Luna, din care ia naştere Regele tânăr, copilul divin. Mefisto, dornic să se instruiască în tot ceea ce concurează atributele lui Dumnezeu, aflând că Wagner încearcă să prepare un om, se întreabă "Un om? - Şi ce pereche-ndrăgostită/ Aţi încuiat să procreeze-n horn?".

Homunculus este cea de-a treia ipostază a copilului divin în poemul lui Goethe. Într-o serie de studii asupra simbolisticii esoterice, reunite în volumele *Psihologie şi alchimie* şi *Mysterium coniunctionis*[3], C. G. Jung a demonstrat că alchimia este un proces autopsihic. Athanorul reprezintă pieptul sau corpul alchimistului, iar operaţiile chimice sunt o modalitate de concentrare asupra unor transformări interioare. Producerea lui Homunculus sugerează degajarea în Faust a unui complex autonom. Omuleţul produs în epubretă personifică o nouă configuraţie psihică ce ia naştere în eroul aflat în stare de inconştienţă. Vivace, activ, dezinhibat, Homunculus îl numeşte pe Mefisto "văr" şi "cumătru", semn că cei doi întruchipează două *imago*-uri de egală importanţă din mentalul lui Faust.

Dacă, în termeni metafizici, Mefisto se identifică imaginii arhetipale a diavolului, generată de imaginarul creştin, Homunculus constituie corespondentul acestuia în imaginarul antic, şi anume *daimonul*. Asemeni lui Socrate, sfătuit de daimonul său interior, Faust îşi va găsi calea prin labirintul figurilor mitologice condus de către acest spiriduş personal. Ca toţi daimonii, Homunculus are un rol psihopomp, mediind legătura dintre universul celor vii şi

[3] C. G. Jung, *Psihologie şi alchimie*, Traducere de Carmen Oniţi, Bucureşti, Teora, 1996; *Opere complete, Vol 14/1 Mysterium coniunctionis*, Traducere din limba germană de Dana Verescu, Bucureşti, Trei, 2005.

universul celor morţi. Profitând de starea de transă în care se află Faust, el îl poartă pe mantaua fermecată în lumea mitică a Farsaliei, în căutarea unor *psychai*.

În termenii psihologiei jungiene, dacă Mefisto personifică *umbra*, fiind în consecinţă stăpân peste inconştientul individual (refulat) al lui Faust, asimilabil Iadului creştin, Homunculus personifică *spiritul*, formaţiune a inconştientului colectiv, asimilabil în poem Hadesului păgân. Spiritele sunt, după Jung, fie fantasme patologice, fie idei noi, dar deocamdată necunoscute individului, ce apar ca proiecţii exterioare, din cauză că nu sunt în legătură cu eul.

Complex autonom inconştient ce emerge în Faust, Homunculus nu va fi totuşi perceput de erou ca o imagine a propriului sine pe cale de sinteză. Copilul alchimic rămâne în raport cu Faust un produs artificial, confecţionat de alter-egoul său raţional, Wagner, şi nu un fiu organic, născut din el însuşi. Spiriduşul însuşi îşi recunoaşte condiţia, spunându-i discipolului: "Acu e-acu, tătuţă! N-a fost glumă./ Îmbrăţişează-mă la piept cu gingăşie./ Dar nu prea strâns, să nu se spargă sticla./ Obştească însuşire e, precum se ştie:/ Firescului de-abia-i ajunge-un univers deschis,/ Ce-i artificial e mulţumit c-un loc închis". Spirit pur, substanţă imaterială, Homunculus nu are un trup şi nici consistenţă. De aceea, scopul său secret în noaptea valpurgiei clasică va fi să dobândească materialitate, aşa cum însuşi Faust trebuie să ajungă să realizeze nunta alchimică nu doar prin simboluri, în Athanor, ci printr-o conjuncţie psihologică concretă.

În Câmpiile Farsaliei, spiriduşul intervine în disputa dintre Thales şi Anaxagora asupra conceptului de evoluţie naturală. Cei doi filosofi antici se fac purtătorii de cuvânt ai celor două teorii evoluţioniste care se înfruntau în timpul lui Goethe, "neptunienii", adepţii ideii de evoluţie lentă, cu schimbări infinitezimale, şi "vulcanienii", adepţii ideii de evoluţie în salturi, prin modificări catastrofale. Asimilat de Goethe propriului concept de "formă originară", de entelechie, Homunculus optează pentru o evoluţie "neptuniană". Spărgându-şi fiola, el se împrăştie ca o ploaie de văpăi asupra mării, aceste seminţe de foc (*logoi spermatikoi*) urmând

să parcurgă pentru întrupare întreg lanţul filogenezei ce a dus de la "supa primordială" la fiinţa umană.

Prin contrast, Faust va parcurge o evoluţie "vulcaniană" către reconfigurarea de sine. Încă de la apariţia sa, Homunculus intră în rezonanţă cu fantasmele eroului, citind ca într-o fereastră în sufletul celui adormit. Or, în visul lui Faust, pe care spiriduşul îl "luminează" şi îl materializează prin puterile sale, apare din nou chipul unei femei. De astă dată, rolul de ideal feminin este jucat de Elena, eroina antică întruchipând frumuseţea sexuală, semn că în *anima* protagonistului s-a desvăvârşit procesul de desublimare. Căutarea Elenei desemnează încercarea lui Faust de a-şi recupera dublul feminin, refulat în deceniile de preocupări intelectuale. O primă invocaţie a Elenei, adusă sub formă de *psyché* în Castelul imperial, eşuase în momentul în care Faust încercase să o atingă şi să o reţină pe pământ.

De astă dată, protagonistul nu mai face greşeala de a-şi căuta iubita în planul vieţii raţionale, ci coboară în ţinutul care îi este specific, în inconştientul mitic. Asemeni lui Orfeu pornit pe urmele lui Euridike, el trebuie să refacă iniţiaticul *catábasis eis antron*. Sibila care îl îndrumă îl previne într-adevăr: "Eşti temerar, dar bucură-te de răscruce,/ Întunecatul gang la Persefona duce:/ Pe sub Olimp, în gol de munte – ascultă ea/ Dacă s-aude tainic vreun oprit salut./ Pe-aici l-am furişat şi pe Orfeu cândva./ Cutează, poate că dobândă – alta vei avea".

În *questa* sa, Faust este sfătuit, în afară de Homunculus, de trei personaje din mitologia clasică, ce au avut toate rolul de dascăli psihopompi pe lângă cei ce le-au cerut ajutor. Întâia este Erichto, vrăjitoarea din *Farsalia* lui Lucanus, care îi dezvăluie lui Sextus viitorul luptei din Câmpiile farsalice prin intermediul unui ritual de necromanţie. Cel de-al doilea este centaurul Chiron, dascălul lui Heracle, primul dintre eroii legendari care a coborât în Hades. În sfârşit, cea de-a treia este sibila Manto, cea care, în *Eneida* lui Vergiliu, îl conduce pe Enea prin Hades pentru a-şi întâlni tatăl. Toţi trei sunt depozitarii unei înţelepciuni ancestrale şi slujesc drept iniţiatori în tainele comunicării cu adâncurile. În terminologia lui Jung, ei sunt personificări ale arhetipului *sensului*, imaginat ca un bătrân înţelept ce cumulează

înţelepciunea rasei umane, depozitată în genele noastre. Rolul lui este de a oferi ritualuri şi comportamente care să confere sens lumii haotice a imaginilor inconştiente; altfel, scăpate de sub control, acestea ar conduce la nebunie.

Expediţia lui Faust este încununată de succes, eroul întâlnindu-şi iubita arhetipală. Uniunea lor provoacă un cutremur, personificat de Goethe în Seismos, zeu ce modifică geografia Farsaliei. Un munte uriaş se ridică în mijlocul câmpiei şi pe vârful acestuia Faust îşi întemeiază castelul nunţii sale cu Elena.

Ca toate evenimentele exterioare ce afectează peisajul imaginar, şi Seismos poate fi citit drept expresia unui eveniment psihic. Prin întâlnirea cu Elena, în Faust are loc un scurt-circuit psihologic, care răstoarnă radical întreaga sa topografie mentală. Rezultatul acestui cataclism este apariţia unui munte, adică a unui nou centru al lumii interioare, iradiant şi plin de putere. Din castelul construit în vârf, Faust va guverna lumea cu o eficienţă incomparabil sporită faţă de guvernarea în declin din castelul imperial. Dacă în palatul de la suprafaţă, din lumea reală, ceea ce provoca starea de criză era lipsa banilor, a aurului, în lumea mitică, prin cutremur, Faust scoate din adâncuri filoane masive de aur, care îl fac infinit de bogat şi puternic. Aurul subteran, pe care Mefisto nu îl putea decât imita prin iluzii sau bacnote în timpul carnavalului, este aurul filosofal, aurul nemuririi. Descoperirea aurului sugerează conectarea lui Faust la izvorul vieţii veşnice din el însuşi, la însăşi sursa libidoului.

Muntele sacru din care izvorăreşte aurul imortalităţii este spaţiul *sinelui*. Faust atinge unitatea mistică a sinelui prin căsătoria simbolică cu Elena. Cei doi reprezintă polii complementari ai universului şi ai vieţii psihice. Ei sunt Regele şi Regina din procesul alchimic, Sol şi Luna a căror întâlnire provoacă sinteza chintesenţei filosofale. Goethe gândea nunta lor ca o întâlnire între Nord şi Sud, între arta romantic-creştină şi arta clasică păgână, într-o poetică de tip neoclasic. Faust-enciclopedul, amintind de *Aufkläreri*, a fost răsturnat de Faust-titanul, ce trimite la *Stürmeri*, pentru ca, în partea a doua a poemului, Faust-hermetul să refacă echilibrul între raţiune şi simţuri. *Opus magnus* nu mai este un proces chimic, ci unul

psihologic, ce desemnează reuniunea dintre eu şi *anima* într-o totalitate psihică superioară, care este sinele.

După cum a arătat Jung, hierogamia are în vedere o transformare şi renaştere, în care Regele bătrân, chinuit de o rană fără leac, care este însăşi condiţia sa de muritor, devine Regele tânăr, curat şi imortal precum zeii. Expediţia regresivă l-a condus pe Faust la punctul originar, în marele uter teluric, în care eroul renaşte ca un copil divin. Această a patra ipostază a arhetipului este reprezentată de Euforion, fiul lui Faust şi al Elenei. Euforion este un simbol al sinelui reîntregit, în care eul conştient reface legăturile cu eurile inconştiente, într-o proces de autototalizare pe care gândirea mitică şi mistică îl vede ca pe o apoteoză.

Că în Euforion se regăsesc principiile luminii şi ale întunericului o dovedeşte "compoziţia" sa triadică, ce poate fi explicată pe seama unei antropologii neopitagoreice. Conform unui model cosmologic ce a avut o anumită faimă în mediile culte ale antichităţii târzii, universul este o sferă care are pământul în centru. Această sferă este împărţită în două emisfere, una a luminii, având la zenit soarele şi fiind echivalată Olimpului, iar cealaltă a întunericului, având la nadir luna şi fiind echivalată Hadesului (aerian). Prin rotaţie în jurul pământului, cele două emisfere creează efectul de zi-noapte. Văzut drept un compus a trei naturi, spirit, suflet şi trup, omul se descompune la moarte prin migraţia fiecărei din aceste substanţe în locul ei de origine. Astfel, trupul se reîntoarce în ţărână; sufletul (în înţelesul de umbră homerică) coboară în emisfera lunii, în Hades; spiritul, esenţă de origine divină, urcă la banchetul zeilor din Olimpul astral. Euforion este şi el o uniune a trei elemente provenind din trei zone diferite: veşmântul său, care rămâne pe pământ, ca emblemă a învelişului trupesc; *psyché*, care îşi are locul alături de mama sa, Elena, în adânc; şi aureola, care "se ridică la ceruri asemeni unei comete".

După sinteza copilului divin, Faust mai are de îndeplinit doar un singur lucru: să repună ordine în lumea de la suprafaţă, pe care o lăsase în părăginire în timpul expediţiilor sale în abisuri. Castelul imperial e în ruină, starea lui reflectând mişcările tectonice ce au avut loc în

subteran. Seismos şi-a făcut simţită acţiunea stihială şi aici, asemeni unui zeu al haosului: “Am fost de faţă [spune Mefisto] când acolo, jos, fierbând,/ Abisul clocotea văpăi cărând,/ Când Moloh, cu ciocanul stânci spărgând,/ Zvârlea bucăţi de munte-n depărtare./ E plină ţara de străine pietre, grele./ Cine explică-asemenea putere/ De azvârlire ca din praştie în zare?” Catastrofa vulcaniană reflectă răsturnarea raportului de forţe din psihismului lui Faust, decompensarea şi irupţia inconştientului colectiv: “Ce-a fost străfund, e astăzi pisc./ Învăţătură iei, din tot ce-am spus,/ Să-ntorci ce-i jos, s-ajungă sus”.

În lipsa lui Faust, autoritatea împăratului a intrat în declin, toţi au început să lupte pentru putere, simbol al dezagregării unei conştiinţe al cărei eu rătăceşte prin labirintul inconştientului. Preocupat de experienţa regresivă, Faust a pierdut controlul asupra principiului realităţii, asupra lumii de afară. Acum, el se întoarce să pună ordine în imperiu şi să reinstaleze împăratul pe tron. Acelaşi scenariu psihoarhetipal poate fi regăsit în *Odiseea*, unde, după o lungă rătăcire pe mările fabuloase simbolizând inconştientul, Ulise se întoarce acasă şi îi ucide pe pretendenţii care ameninţau să-i ia locul. Ajutat de forţele magice pe care le conferă atingerea sinelui, personificate în ajutoare de basm, Războilă, Ţine-strâns, Strânge-tot, Faust învinge armatele contra-împăratului şi reia astfel în mod simbolic conducerea unui psihism ameninţat de schizoidie.

Drept răsplată, împăratul îi oferă stăpânirea peste ţărmul mării, de sub care, prin îndiguire, Faust scoate la suprafaţă un întins ţinut, unde va întemeia un paradis terestru. Secarea apelor şi colonizarea noului pământ este un ultim simbol al împlinirii de către protagonist a procesului de individuaţie. Atingerea sinelui prespune conştientizarea unor zone masive din inconştient şi preluarea sub control a unei cantităţi sporite de Libido, ce poate fi folosită în scopuri creatoare. Simptomatic, Faust ajunge un erou civilizator, încercarea iniţiatică reuşită având în mituri drept rezultat o întemeiere. Prin creaţie, prin *faptă*, Faust este un mic demiurg, care instituie o lume aurorală pe pământul smuls apelor.

Cu aceasta, Faust simte că a atins împlinirea dorită şi că poate rosti faimosul "Opreşte-te clipă!" ce anunţă îndeplinirea pactului cu Mefisto. Clipa se opreşte, protagonistul moare, dar ieşirea din timp nu-i atrage damnarea, aşa cum spera diavolul, ci mântuirea. Mefisto descoperă că a fost înşelat şi că experienţa tenebrelor în care l-a condus pe pactant nu l-a sărăcit pe acesta până la căderea în neant (în teologia creştină, cel care se rupe de Dumnezeu iese în afara fiinţei, izolându-se în condiţia de nefiinţă a diavolilor), ci, dimpotrivă, l-a îmbogăţit până la atingerea plenitudinii divine.

La o privire mai atentă, Faust nu avea ce pierde prin pactul cu diavolul. Dacă condiţia nu s-ar fi îndeplinit, Faust ar fi rămas mai departe prizonier în starea de vid interior care îl împingea la sinucidere şi care nu este decât o prefigurarea a neantului infernal. Dacă ea este îndeplinită, însă, Faust atinge o deplinătate ontologică care îl apropie de Dumnezeu, şi nu de diavol. Logica internă a apoteozei, prea binecunoscută Dumnezeului hermetic al lui Goethe atunci când făcea pariul cu Mefisto în privinţa lui Faust, conduce la "lămurirea" eroului, la degajarea esenţei sale nemuritoare. Chiar dorind să facă răul, diavolul devine un instrument în economia globală a mântuirii, care desigur nu e creştină, ci hermetică.

O alegorie graţioasă a dejucării planului diavolului de des-fiinţare a lui Faust sunt rozele aruncate de îngeri asupra mormântului eroului, flori ce îi alungă pe dracii aflaţi în aşteptarea sufletului celui mort. Rozele mistice sunt un însemn al salvării, ele apărând, spre exemplu, în emblema rozicrucienilor. Crucea încadrată într-un trandafir sugerează că lemnul crucii (instrument al morţii) înfloreşte şi dă rod (conferă viaţă preafericiţilor). Roza simbolizează, de altfel, deplinătatea însăşi a fiinţei. În *Paradisul* lui Dante, ierarhiile angelice şi cetele preafericiţilor sunt orânduite în jurul lui Dumnezeu sub forma unei roze celeste, ce desemnează *pleroma* divină. Trandafirii aruncaţi asupra mormântului lui Faust indică şi ei că eroul s-a împlinit asemenea unei roze mistice, care nu poate fi scufundată în imperiul de vid al diavolilor, ci se înalţă spre cerurile vieţii veşnice.

O ultimă apariţie a arhetipului copilului încununează destinul lui Faust. Dus de îngeri în ceruri, el se integrează în corul "băieţilor fericiţi". Dacă Euforion era totuşi un *alt* Faust, născut din acesta, în finalul poemului, Faust însuşi se transformă într-un copil angelic, *renatus in novam infantiam*. La capătul questei prin tărâmurile inconştientului, prin conjuncţia eului cu *anima*, Faust reface totalitatea sinelui şi se naşte a doua oară, nu din carne ci din spirit, ca un copil divin.

Eidola – Imagini ale dublului în Romantism

Începând cu Renaşterea, cultura europeană a intrat într-un dezechilibru cu consecinţe incalculabile pentru întreaga sa evoluţie ulterioară. După un mileniu de dominaţie a religiei creştine, mentalitatea colectivă a fost protagonista şi martora unei masive întoarceri a refulatului, adică a culturii antichităţii târzii. Magia şi vrăjitoria, astrologia şi divinaţia, cabala, alchimia şi medicina spagirică, tot ceea ce stă sub termenul de ocultism, sunt expresia reemergenţei vechilor credinţe şi sisteme mistice, din cultele de mistere (Eleusis, Dionysos, Isis şi Osiris, Cybele şi Attis, Mithra etc), din hermetismul alexandrin sau din gnoză.

Hrănindu-se din imensul material magic şi mitic refulat, imaginarul renascentist a cunoscut o înflorire care nu putea decât să sperie instituţia creştină. Prin măsuri drastice, atât biserica protestantă, cât şi cea catolică, au procedat la ceea ce Ioan Petru Culianu numeşte o uriaşă cenzură a imaginarului. Secolul al XVII-lea, secol baroc, este rezultatul acestei inhibări a misticismului în favoarea unei credinţe de tip dogmatic. În secolul următor, al luminilor, după declinul fervorii religioase, cenzura imaginarului renascentist a fost continuată de pe o nouă poziţie, de altă natură, cea a raţionalismului iluminist. În acest fel, timp de două secole, gândirea magică a fost pentru a doua oară înăbuşită şi refulată în inconştientul colectiv.

Revenirea la suprafaţă a materialului magic va avea loc în romantism, pe bună dreptate numit o "renaştere a Renaşterii". La sfârşitul secolului al XVIII-lea, Europa asistă la o manifestare explozivă a principiului inconştient, care pare a-şi lua revanşa asupra secolelor de dominaţie a raţiunii, fie ea teologală sau laică. În romantism, *Weltanschauungul* magic reuşeşte să se manifeste complet, fără să mai fie culpabilizat sau satanizat, cum se întâmplase în Renaştere.

Totuşi, în comparaţie cu epocile anterioare, imaginaţia ocultă suferă o mutaţie esenţială. Din cauza noii poziţii ocupate de raţiune în istoria mentalităţii europene, fantasticul este tot

mai puţin perceput în termeni metafizici (ca manifestare a unei realităţi transcendente) şi tot mai mult în termeni psihologici (ca materializare a unor obsesii inconştiente). Transcendenţa religioasă tinde să fie înlocuită de interioritatea psihologică, iar mistica lasă treptat loc esteticii. Acest sistem de mutaţii, de la raţiune la iraţional, de la obiectiv la subiectiv, de la exterior la interior face ca romantismul să resimtă emergenţa materialului ocult ca o lentă înălţare la suprafaţă a continentului scufundat al inconştientului. Tipologia personajelor romantice (diavolul, dublul, femeia "meduzeică", monstrul, titanul, geniul) exprimă revenirea din adâncuri a unor complexe autonome ale inconştientului colectiv.

Recurenţa fără precedent a temei dublului dă seama de noua relaţie pe care omul european o dezvoltă cu propria sa personalitate refulată. În funcţie de gradul de clivaj în raport cu eul a alter-egourilor autonome personificate în figura dublului, dublii romantici pot fi distribuiţi în două serii: dubli eterali, spirituali (corespunzând unui control menţinut parţial asupra alter-egoului clivat); şi dubli concreţi, materiali (corespunzând pierderii controlului asupra alter-egoului proiectat în altcineva). În prima serie, asupra căreia mă voi opri în continuare, prin analiza câtorva opere cu valoare simptomatică, se integrează motivele umbrei, oglinzii şi tabloului. În cea de-a doua se încadrează motivele gemenilor, al străinului ce "ne seamănă ca o picătură de apă" şi al iubitei a cărei dragoste face posibilă realizarea androginului.

Umbra

Apariţia cea mai pregnantă, dar şi cea mai enigmatică, a motivului umbrei are loc în nuvela lui Adalbert von Chamisso, *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl*[1]. Numele protagonistului, a cărui etimologie a produs o bogată exegeză, stă pe o ambiguitate

întemeietoare. După informaţiile date de autor fratelui său, "Schlemihl, sau mai curând Schlemiel, este un cuvânt ebraic şi înseamnă Théophile sau iubit de Dumnezeu". Într-adevăr, particula *el* în finalul numelor iudaice de îngeri şi arhangheli indică filiaţia acestora cu Dumnezeu: Mihael, Gabriel, Samael etc. Satan însuşi, înainte de cădere, se numea Satanael. La fel cu Theo-philos, Schlemiel este un om iubit de Dumnezeu, un fiu al Tatălui din ceruri.

Pe de altă parte, scrie mai departe Chamisso fără să pară a lua în seamă paradoxul pe care tocmai îl dezvoltă, "în jargonul evreiesc li se atribuie acest nume oamenilor nefericiţi sau neîndemânatici, cărora nimic nu le reuşeşte". Derivat din idiş, cuvântul desemnează într-adevăr pe cineva cu o soartă nenorocită (cf. *Jewish Encyclopedia*), sau, în argoul hoţilor, un ghinionist (cf. *Worterbuch der Gaunerund Diebssprache*). Numele Schlemihl constituie aşadar un oximoron, închizând două sensuri opuse, două perspective şi două valorizări contradictorii ale aceleiaşi figuri[2]. Pentru opera lui Chamisso, important este faptul că această antifrază afectivă aduce aminte de un alt personaj pe care numele îl indica la început drept un favorizat al sorţii, un iubit de către zei, pentru ca mai apoi să devină sinonim cu damnarea: Faustus.

Tema pactului faustic este uşor de recunoscut în nuvelă: în termenii juridici ai târgului (*do ut des*), Peter primeşte de la bătrânul în cenuşiu punga lui Fortunatus şi îi cedează în schimb umbra sa. În general, în mitul faustic ceea ce cere diavolul este sufletul pactantului, dar, în acest caz, lucrurile sunt complicate prin faptul că bătrânul în cenuşiu îi va pretinde lui Peter, în cadrul unui al doilea pact pe care protagonistul nu-l va mai accepta, să-i dea sufletul în schimbul umbrei. Această dezidentificare a sufletului de umbră rupe nuvela din tiparul faustic şi dă naştere unei stranietăţi productive. Să lăsăm deoparte numeroasele şi adesea contradictoriile explicaţii pe care criticii le-au dat umbrei şi să reluăm analiza simbolului.

---

[1] În *Nuvela romantică germană*, vol. 2, Antologie şi note de Ion Biberi, Bucureşti, EPL. 1968.

[2] Ar fi intereant de urmărit fenomenul lingvistic al preluării cu sens inversat a unor cuvinte dintr-o altă limbă. Spre exemplu, multe din cuvintele împrumutate de limba noastră din turcă şi greacă, în special în perioada

O primă opţiune interpretativă este de a identifica în umbra lui Peter Schlemihl arhetipul pe care Jung îl desemnează folosind acelaşi termen, *Schatten*. În accepţia lui Jung, umbra este personalitatea negativă a individului, eul inconştient în care se concentrează toate dorinţele, pornirile, tendinţele considerate blamabile şi în consecinţă refulate de către eul conştient[3]. Fratele malefic, străinul îmbrăcat în negru, care înfăptuieşte ceea ce eroul îşi doreşte în ascuns dar nu ar îndrăzni niciodată să pună în practică din cauza cenzurii morale, sunt personificări ale acestei personalităţi tenebroase. Ipostazele umbrei abundă în literatura romantică sau de influenţă romantică, eroul trebuind adesea să se confrunte cu partea sa întunecată ipostaziată în *celălalt*. Călugărul Medardus locuit de fratele său Victorin, din *Elixirele diavolului* al lui Hoffmann, sau dr. Jekyll înlocuit de mr. Hyde din nuvela lui R.L. Stevenson sunt astfel de personaje luate în posesie de propria lor umbră.

La începutul povestirii, Peter Schlemihl este într-adevăr sub stăpânirea unor porniri pe care morala creştină le tratează drept păcate: dorinţa de înavuţire, lăcomia. Sperând să scape de sărăcia vieţii de student de până atunci, eroul face o călătorie pe mare într-un alt oraş, la unchiul său, înarmat cu o scrisoare de recomandare şi cu speranţa de a se căpătui cu ajutorul acestuia. *Incipit*-ul repetă un tipar celebru, cel al romanului *Măgarul de aur* al lui Apuleius, unde tânărul Lucius ajunge, după o călătorie maritimă, în Thesalia, la o mătuşă, mânat de o curiozitate la fel de greu avuabilă: dorinţa de a practica magia. Traversarea unei întinderi acvatice, către o rudă necunoscută, sugerează o coborâre în propriul inconştient, sub presiunea unor porniri refulate ce speră să îşi găsească aici împlinirea.

Faţă de bogătaşii din compania lui Thomas John, Peter Schlemihl se simte un "biet sărăntoc" şi un ticălos, or, frustrarea şi umilinţa resimţite de protagonist îşi găsesc imediat un răspuns prin apariţia bătrânului în cenuşiu, care împlineşte pe loc orice dorinţă materială

---

fanariotă, iau în derâdere sensul lor originar. Pehlivanul este în limba de origine un erou, bairamul este o sărbătoare religioasă, palicarul este un viteaz, iar ipochimen înseamnă subiect.

[3] Cf. Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului.* Antologie, Prima parte, Texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Ed. Anima, 1994, cap. "Eu-l, umbra, anima şi animus, sinele".

formulată de oamenii din anturajul lui Thomas John. În mod ciudat, Peter pare a fi singurul care îl vede, ca şi cum serviabilul străin ar fi o materializare a propriei sale fantasme. Străinul ce se în-fiinţează imediat ce tentaţia vreunui păcat îl atinge pe om este desigur diavolul, ca personificare a umbrei colective. Buzunarul său fără fund este o uşă ce se deschide direct către infern, locul unde sfârşesc toţi cei care îşi vând sufletul în schimbul bogăţiilor. Acesta este chiar cazul amfitrionului, Thomas John, pe care, într-o fază ulterioară a povestirii, străinul în cenuşiu îl extrage pentru o clipă de sub mantie, arătându-i-l lui Peter Schlemihl în scop educativ.

În calitate de stăpân atât peste sufletele morţilor, cât şi peste bogăţiile din adâncuri, străinul aminteşte de dubla funcţia a lui Plutus, zeul roman al Hadesului, transpus însă în registru creştin. La fel cu Plutus, diavolul are şi el în putere aurul subteran, dar acesta nu mai simbolizează fecunditatea şi viaţa, ci tentaţia şi damnarea, ca "ochi al dracului". Această schimbare de sens este simptomatică pentru relaţiile pe care mentalitatea păgână şi cea creştină le întreţin cu inconştientul, proiectat în imaginea Hadesului, respectiv a infernului. Străinul în cenuşiu urcă din adâncurile unui inconştient mobilat cu dorinţe materiale refulate, tentându-l pe Peter Schlemihl cu realizarea acestora. Acceptând punga lui Fortunatus, eroul se situează, psihologic vorbind, pe poziţia simţurilor, în punctul de unde îşi poate investi libidinal senzaţiile, instinctele şi plăcerile refuzate până atunci.

Ţinând cont de acestea, umbra pe care diavolul i-o cere lui Peter Schlemihl nu poate fi umbra în sensul lui Jung, deoarece aceasta este personificată chiar de străinul în cenuşiu. Este eventual posibil a vedea în străin umbra colectivă, în timp ce umbra fizică a lui Schlemihl ar simboliza umbra individuală a protagonistului. Totuşi, nu este logic ca diavolul să aibă nevoie de un schimb pentru a obţine ceva ce face parte din chiar natura sa. În logica conceptului jungian, un Peter Schlemihl stăpânit de diavol ar trebui să-şi amplifice umbra, nu să şi-o piardă. Mai mult, un om care îşi pierde partea de umbră nu ar trebui să fie blamat şi temut de cei din jur, ci admirat, precum un sfânt care se înalţă în lumină pură. Umbra lui Schlemihl nu

este latura sa diabolică, care să poată fi opusă, să spunem, aureolei sfinţilor, ca manifestare a laturii angelice.

Umbra din povestire este un element esenţial pentru integritatea unui individ, nu atât din punct de vedere fizic cât moral. Este adevărat că, în spiritul ironiei romantice, Chamisso vorbeşte cu seriozitate despre umbră în termeni fizici, ca absenţă a luminii. Mai mult, eroul îşi tratează şi el umbra în termeni pragmatici, materialişti, drept un fenomen strict optic, motivând mucalit pierderea ei ca o consecinţă a unei boli sau a diverse accidente. Uşurinţa cu care a făcut pactul se datorează tocmai acestei valorizări a umbrei doar sub latura ei strict profană: "La urma urmei, se scuză el, o umbră nu este decât o umbră. Se poate trăi şi fără ea şi nu înţeleg de ce trebuie să facem atâta scandal din cauza ei". Prin naivitatea protagonistului, Chamisso ironizează o întreagă lume care, sub fascinaţia empirismului şi a scientismului, şi-a pierdut deschiderea spre transcendenţă şi nu mai ştie să vadă latura sacră a lucrurilor. Ca un mic burghez dornic de îmbogăţire, Peter se concentrează pe ceea ce Blaga ar numi aspectul fanic al existenţei, ignorând aspectul ei criptic, orbire pe care va trebui să o plătească ulterior. Chamisso realizează efectul de incongruenţă şi absurd al temei umbrei printr-o reducţie deliberată a simbolului la latura lui imagistică, prin amputarea deliberată a sensului lui moral-metafizic[4].

Cei din jurul lui Schlemihl, în schimb, citesc umbra sub latura ei simbolică, drept însemn al naturii invizibile a omului. Din această perspectivă, există o oarecare îndreptăţire în interpretările care văd în absenţa umbrei o alegorie a exilării din patrie, a pierderii situaţiei sociale, a respectului semenilor, a reputaţiei şi distincţiilor onorifice, toate acestea fiind legate

[4] Procesul de reducţie la consecinţe absurde poate fi identificat chiar în nucleul narativ din care îşi dezvoltă Chamisso nuvela: "Mi-am pierdut într-o călătorie pălăria, mănuşile, batista, geanta, pe scurt, toate bagajele. Fouqué m-a întrebat dacă, atunci, cu aceeaşi ocazie nu mi-am pierdut şi umbra, şi am discutat apoi despre consecinţele unei astfel de nenorociri".

de moralitatea individului. În omul care şi-a pierdut umbra cei din anturajul lui Schlemihl subînţeleg, în mod tacit, un om care a avut comerţ cu necuratul[5].

Dar repulsia şi spaima oamenilor faţă de Peter este ceva mai mult decât o simplă condamnare morală. Pierderea umbrei îl stigmatizează pe protagonist, sugerând o transcendere în negativ a condiţiei umane. În cercul al nouălea al Infernului, în zona Antenora, Dante întâlneşte trădători ale căror suflete au fost aruncate în iad înainte ca ei să moară, un diavol ţinându-le pe pământ locul în trup[6]. Schlemihl trezeşte aceeaşi oroare ca un om care şi-a vândut sufletul şi este locuit de demon.

În mitologia populară apare şi o altă făptură infernală cu un statut asemănător: vampirul. Vampirii sunt oameni al căror trup continuă să trăiască în absenţa sufletului. Inteligenţa lor nu ţine de calităţile duhului, ci de spiritul diabolic. Tocmai din cauza absenţei sufletului, vampirii nu au umbră şi nu se văd în oglindă. Condiţia lor de morţi vii este consecinţa unui pact infernal, prin care şi-au cedat sufletul în schimbul nemuririi trupului. Dar această nemurire nu reprezintă mântuirea în lumină, ci este damnare la întuneric. La fel cu vampirii, după pactul cu omul în cenuşiu, Schlemihl este condamnat să trăiască în întuneric, să se ferească de lumina soarelui, care i-ar pune în evidenţă infirmitatea pneumatică.

---

[5] Literatura medievală cunoaşte numeroase povestiri în care pierderea umbrei este un (neglijabil) neajuns în urma unui târg în care diavolul este de fapt păcălit: "Une des façons de s'engager avec le diable était, au moyen âge, celle-ci: Le démon avait-il consenti à enseigner son art ténébreux à des écoliers, il stipoulait, pour ses honoraires, qu'il aurait en son pouvoir le dernier qui lui resterait dans les mains, tandis qu'il les poursuivait et que chacun d'eux courrait à toutes jambes. C'est évidemment à cette histoire que fait allusion cette autre expression bien connue: «le diable emporte le retardataire». Mais à pareil jeu cet imbécile de Satan pouvait encore être dupe, comme nous le montrent les légendes d'Espagne et d'Ecosse, celles par exemple du marquis de Villano et du compte de Southesk, qui fréquentaient les écoles de magie du diable à Salamanque et à Padoue. L'adroit écolier ne laissait que son ombre aux griffes du maître, son ombre restée en arrière dans la course, et il fallait que le démon se contentât de ce payement peu substantiel, tandis que s'échappait librement le nouveau magicien, mais qui, désormais, avait perdu son ombre." Edward B. Tylor, *La Civilisation Primitive*, Paris, C. Reinwald et C., Librairies-Editeurs, 1876, p. 100.

[6] "Să ştii că'n clipa'n care-un suflet vinde// cum eu făcui, un demon se'ntroduce/ în trupul lui, şi-acesta-l guvernează/ cât timp nu-i plin tot timpul ce-are-a-l duce". Dante Alighieri, *Divina Comedie, Infernul*, În româneşte de George Coşbuc, Bucureşti, ESPLA, 1954, p. 322.

Umbra ar reprezenta aşadar sufletul omului, concluzie la care ajunge şi Otto Rank, după ce aduce în discuţie numeroase texte din literatura etnologică a popoarelor primitive[7]. Totuşi, după cum am văzut, la Chamisso umbra nu se identifică sufletului, cel puţin nu în sensul creştin ce stă la baza pactelor cu diavolul. O cale spre o mai fină elucidare a simbolului ne-o oferă analiza obiectelor magice care intervin în destinul lui Schemihl, şi a funcţiei simbolice a acestora: umbra, punga lui Fortunatus şi cizmele de şapte leghe. Peter îşi cedează umbra în schimbul pungii lui Fortunatus; în momentul în care, refuzând să facă un doilea pact cu diavolul, prin care să-şi recapete umbra în schimbul sufletului, renunţă la pungă, el primeşte, de la un tânăr blond (imagine luminoasă, angelică, în opoziţie cu figura diabolică a omului în cenuşiu), cizmele de şapte leghe.

Prin fiecare din aceste obiecte el pierde sau câştigă ceva. Cedarea umbrei îi atrage oprobiul celor din jur; de acum înainte el nu se va mai bucura de relaţiile cu semenii, de prietenie, de iubire, ajungând un infirm afectiv. Prin umbră, Schlemihl pierde *erosul*, *filia*, sentimentele în sens foarte larg. În schimb, el câştigă bogăţia şi puterea materială, care simbolizează, după cum am văzut, instinctele, senzaţiile, poftele. Când renunţă la pungă, el câştigă cizmele ce îi fac posibile deplasările miraculoase. Prin introducerea cizmelor fermecate în tramă, se face simţit elementul autobiografic, Chamisso punându-l pe eroul său să întreprindă aceleaşi călătorii de cunoaştere de tip iluminist-enciclopedic pe care le săvârşise el însuşi în tinereţe. Cizmele corespund aşadar intelectului, cunoaşterii raţionale, aceeaşi cunoaştere care îl scârbea pe Faust, determinându-l să aleagă calea magiei. Finalul nuvelei, în care Schlemihl apare ca un savant izolat de lume, este suspendat, fiindcă personajul nu este nici damnat (pactul nu a fost dus până la capăt), dar nici mântuit (umbra nu a fost recuperată de la diavol).

Simţuri (punga), sentimente (umbra), intelect (cizmele); cele trei obiecte magice sugerează o distribuţie tripartită a protagonistului, după modelul triadei psihologice de

[7] Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Traducere de Maria Vicol, Iaşi, Institutul European, 1997.

sorginte platoniciană: ἐπιθυμια, θυμος, νοῦς. O antropologie tripartită, în care fiinţa umană este alcătuită din trei esenţe, după modelul neoplatonic νοῦς–ψυχη–σῶμα, adică spirit-suflet-trup, este caracteristică gândirii oculte. Ea se opune antropologiei creştine, în care omul este alcătuit din două esenţe, suflet şi trup. Comparând cele două viziuni, reiese că teologia creştină combină în conceptul de suflet cele două funcţii pe care mitologia şi mistica antică, precum şi cea ocultă, le distinge ca nişte componente separate. Pentru neopitagoreici şi neoplatonici, ψυχη reprezintă, aşa cum se întâmpla deja la Homer, sufletul lipsit de conştiinţă al celor morţi, forţa lor de viaţă, iar νοῦς reprezintă conştiinţa, personalitatea mortului. La moarte, ele se despart, ψυχή mergând în Hadesul umbrelor, iar νοῦς urcând în Olimpul zeilor[8]. La creştini, în schimb, separaţia nu are loc, sufletele morţilor păstrându-şi conştiinţa indiferent de locul unde ajung, în Iad sau în Rai.

Ambiguitatea fertilă a simbolului umbrei se datorează suprapunerii palimpsestice a celor două antropologii. Pe de o parte, în virtutea filiaţiei sale romantice[9], Chamisso îşi imaginează personajul pe o schemă psihologică tripartită, ce permite distincţia între simţuri, sentimente şi conştiinţă. De cealaltă parte, preluând *pattern*-ul narativ creştin, el aşază pactul cu diavolul în schema bipartită a trupului şi sufletului. Chamisso gândeşte în termeni oculţi, dar povesteşte în termeni creştini, fără să ne prevină asupra acestei alunecări. Într-o viziune creştină, situaţia finală a lui Schlemihl este paradoxală şi irezovabilă, personajul nefiind nici damnat, nici mântuit; într-o viziune ocultă, situaţia devine limpede, Schlemihl fiind un personaj care a pierdut pe ψυχη, dar a păstrat pe νοῦς. În termeni creştini, el se află în situaţia incongruentă de a-şi fi pierdut o jumătate a sufletului şi de a-şi fi păstrat cealaltă jumătate.

Când diavolul cere sufletul eroului, el cere sufletul integral, în sens creştin, din care, prin primul pact, a obţinut doar o parte. Umbra lui Peter Schlemihl simbolizează aşadar ψυχη

[8] Felix Buffière, *Miturile lui Homer şi gândirea greacă*, Traducere şi prefaţă de Gh. Ceauşescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1987, Cap. "Misterele lumii invizibile".

în sens păgân, sufletul inconştient ce merge să bântuie Hadesul. Or, grecii îl concepeau ca o imagine (εἴδωλον) a corpului, ce repetă aidoma înfăţişarea omului, neavând însă consistenţă. Atunci când îi apare în vis lui Ahile, Patroclu are aspectul unei umbre imateriale, pe care prietenul său nu reuşeşte să o strângă în braţe. Umbra lui Peter Schlemihl este un asemenea εἴδωλον, ce intermediază între trupul de carne şi personalitatea conştientă a personajului. În viziunea neoplatonică, ψυχη (sau πνεῦμα, sau *anima*) are o natură energetică, făcând legătura între spiritul de natură ideală şi trupul de natură materială. El este forţa de viaţă, ce dă coeziune indivizilor vii. Este interesant că Chamisso certifică indirect o asemenea interpretare a umbrei într-o replică dată cu câtva timp înainte de a muri: "Oamenii m-au întrebat adesea ce înseamnă umbra. Dacă ar vrea să mă întrebe acum ce înseamnă umbra mea, le-aş răspunde: înseamnă sănătatea care îmi lipseşte. Absenţa umbrei mele este boala mea". Când ψυχη zboară din trup, omul moare.

Dar dacă sufletul în sensul creştin dorit de omul în cenuşiu este compus din sufletul inconştient (simbolizat de umbră) şi sufletul raţional (simbolizat de cizmele fermecate), nu se explică cum poate diavolul să ofere o jumătate (umbra) în schimbul întregului (sufletul). Ultima nuanţă ce trebuie pusă este aceea că Chamisso accentuează conceptul neoplatonic de ψυχή în termenii antropologiei arhaice homerice. Pentru Homer, ψυχή nu contează atât ca o componentă a omului (într-o opoziţie de genul σῶμα / ψυχή), ci ca un dublu al omului.

După cum a arătat Jean-Pierre Vernant, ideea de imagine (εἴδωλον) are o mare importanţă pentru mentalitatea primitivă. Imaginile, idolii, stau la baza practicilor magice exercitate asupra fiinţelor imateriale. Pe baza legăturilor simpatetice dintre original şi imagine (statuie, desen, păpuşă), fiinţa respectivă este obligată să execute ordinele adresate copiei[10]. Umbra lui Peter Schlemihl nu se substituie personalităţii conştiente a personajului, dar o angajează. Cumpărând-o în schimbul pungii, diavolul a obţinut un εἴδωλον prin care îl poate

[9] Vezi Auguste Viatte, *Les Sources Occultes du Romantisme*, Paris, 1928.

controla pe erou. Abia prin renunţarea la pungă, Schlemihl reuşeşte să se desfacă din legătura magică cu umbra sa, ce îl ţinea sub influenţa omului în cenuşiu.

Oglinda

Un al doilea εἰδωλον pe care romantismul îl recuperează pentru a da expresie emergenţei sufletului inconştient este imaginea reflectată în oglindă. De la lecanomanţia antică (ghicitul într-un vas cu apă) până la cristalomanţia modernă, suprafeţele reflectante au fost dintotdeauna un mijloc de comunicare cu lumea invizibilă. Oglinzile trebuie acoperite la moartea unui om pentru ca cei rămaşi în viaţă să nu-i vadă sufletul desprins de trup şi să nu fie atraşi şi ei în lumea morţilor. Vampirii nu se văd în oglindă deoarece sunt simple trupuri fără suflet.

În oglindă se vede reversul spiritual al lumii materiale. Oglinda apei este o poartă către tărâmul celălalt. Diavolul aduce duhurile morţilor în faţa lui Arnold (din *Schimbarea schilodului* a lui Byron) picurând sânge în oglinda unei fântâni. Cum Hadesul este o metaforă spaţială pentru tărâmurile inconştientului, oglinda este un instrument de contemplare a propriilor abise interioare. Faust o vede pentru prima oară pe Margareta în oglinda magică din bucătăria vrăjitoarelor. Goethe sugerează prin aceasta că iubita arhetipală se materializează din dorinţele fantasmatice ale eroului. Privindu-se în oglindă, eroii romantici asistă la emergenţa unei personalităţi refulate.

Este ceea ce se întâmplă cu protagonistul nuvelei *Horla* de Guy de Maupassant[11]. Deşi terifiantul proces este descris în registrul literaturii fantastice (cu deschidere spre un

---

[10] Jean-Pierre Vernant, *Mit şi gândire în Grecia antică, Studii de psihologie istorică*, Traducere de Zoe Petre şi Andrei Niculescu, Bucureşti, Meridiane, 1995, Cap. "De la categoria dublului la imagine".

[11] În *Antologia nuvelei fantastice*, Cu o prefaţă de Matei Călinescu şi un studiu de Roger Caillois, Bucureşti, Univers, 1970.

ştiinţifico-fantastic incipient), grila de lectură cea mai potrivită este registrul psihologic, în acord cu trăirile maladive care îl obsedau pe scriitorul însuşi.

Transformarea personajului este anunţată de o scenă simbolică ce deschide nuvela: eroul asistă la trecerea pe Sena a unui convoi de nave ce par a fi trase afară din abisurile marine de un remorcher. Or, apa va fi explicit recunoscută ca un simbol al inconştientului şi al nebuniei, protagonistul temându-se de "acel ocean înspăimântător şi furios, plin de valuri năprasnice, de ceţuri, de vijelii, ce se numeşte «demenţă»". Omolog apei, întunericul se constituie şi el într-un spaţiu ce ascunde o ameninţare: "pe măsură ce se înserează, mă cuprinde o inexplicabilă nelinişte, ca şi cum noaptea ar ascunde, întrucât mă priveşte, o groaznică ameninţare". În urma contemplării vaporului urcând din adâncuri, protagonistul intră într-o "stare febrilă de nervi" şi agitaţie. Este bântuit de intuiţia unei primejdii iminente, de o spaimă fără motiv, de senzaţia de cădere şi înec "într-un hău de apă stătătoare". Lumea i se pare străbătută de "tainice influenţe" şi de puteri invizibile ce se ţes în jurul său într-o reţea paralizantă.

Filosofii Renaşterii susţineau că magia constă în manipularea de către operator a energiei sale psihice, care intră în rezonanţă cu sufletul lumii. Din această substanţă eterică, magicianul este capabil să plămuiască făpturi şi obiecte miraculoase[12]. Eroul lui Maupassant pare a-şi fi activat puterile tenebroase, care tind să se materializeze. O primă întrupare are loc într-un vis în care, precum în tabloul lui Füssli *Coşmarul*, visătorul este strivit şi sufocat de o fiinţă misterioasă. Coşmarul se repetă, protagonistul simţindu-se vampirizat progresiv de "cineva care se aşezase pe mine şi care, cu gura lipită de a mea, îmi bea viaţa printre buzele mele".

Lungile perioade de meditaţie, izolare şi singurătate în care se cufundă personajul sfârşesc prin a da prezenţei malefice o concreteţe şi în lumea diurnă. Se ştie că stările de

[12] Vezi Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, Traducere de Dan Petrescu, Bucureşti, Nemira, 1994.

deprivare senzorială, prin izolare de stimuli, provoacă o accentuare a activităţii fantasmatice, psihologia explicând în acest fel revelaţiile mistice obţinute prin incubaţie şi claustrare în peşteri şi incinte subterane. Sau, în cuvintele lui Maupassant, "când rămânem multă vreme singuri, umplem golul cu năluci". Eroul nuvelei are şi el tot mai des impresia că "cineva mă urmăreşte, că cineva merge în urma mea, aproape de tot, cât să mă atingă". Energia inconştientă care urcă în el se revarsă peste pragurile inhibiţiilor puse de conştiinţă în calea fantasmelor şi îi distruge în felul acesta criteriile de discernământ între realitate şi iluzie. Personajul se întreabă dacă nu e posibil ca "facultatea de control al nerealităţilor anumitor halucinaţii să fie amorţită în clipa prezentă la mine". "Aparatul verificator", sau "simţul controlului" invocate de Maupassant vor fi numite ceva mai târziu de către Freud "principiul realităţii".

O altă metaforă a procesului psihic traversat de protagonist este imaginea Muntelui Saint-Michel, cu abaţia sa de piatră, ridicându-se din mijlocul valurilor Atlanticului. Insula ieşind din adâncurile acvatice sugerează constituirea unui nou pol psihic, emergenţa unei personalităţi autonome. Într-adevăr, dublul fantasmatic capătă tot mai multă autonomie şi consistenţă, materializare ce traduce clivajul său progresiv de eul conştient al personajului. Ruperea "fiinţelor invizibile" de sub controlul conştiinţei, caracteristică mecanismelor psihotice, este resimţită de cel bântuit ca un fenomen real, ce confirmă existenţa concretă a acestor "vizitatori".

În acest sens eroul lui Maupassant construieşte o teorie paranoic-delirantă, cu conotaţii ştiinţifico-fantastice, despre o "rasă supranaturală" care invadează umanitatea pentru a-i lua locul în univers. Dacă, de pe aceleaşi poziţii empatic deschise către procesele din propriile adâncuri inconştiente, Nietzsche profeţea şi dorea emergenţa unui supra-om, Maupassant se arată terorizat de venirea unei asemenea "fiinţe noi". Chiar dacă apariţia ei i se pare inevitabilă, eroul o combate, intuind în mod obscur substratul morbid al întregului fenomen.

Amenințarea este aceea de a fi înlocuit în propria sa viață de către Horla, la fel cum Peter Schlemihl putea fi bănuit că ar fi locuit de altcineva, în speță de un diavol.

Eroul lui Maupassant se simte luat în posesie de voința acestui locuitor al unei alte lumi, plasată de el în infinitul astral, dar mai corect identificabilă în tărâmul propriului său inconștient. Stările de abulie și de paralizie care îl invadează tot mai ades ("Nu mai pot voi; în schimb, cineva vrea în locul meu; iar eu mă supun"; "Cineva e stăpân pe sufletul meu și-l guvernează! cineva poruncește toate acțiunile, toate mișcările, toate gândurile mele. Eu însumi nu mai sunt nimic înlăuntrul meu, nimic în afară de-un spectator robit și îngrozit de toate lucrurile pe care le fac") trădează pierderea controlului de către eu asupra propriului trup. O ședință de sugestie hipnotică la care asistă (în care o femeie pare "robită de-o voință străină, intrată în ea, precum un alt suflet, precum un alt suflet parazit și dominator") îl conving pe protagonist că, prin fascinația față fenomenele paranormale, magnetism, hipnotism etc., omenirea și-a atras propriul sfârșit, conjurându-l pe "Cel de care se temeau în spaimele lor popoarele naive". Descinderea Invizibililor este o terifiantă alegorie pentru sentimentul secolului al XIX-lea romantic ("de ceva mai mult de-un veac presimțim, pare-se, un ceva nou") de a fi fost invadat de către conținuturile inconștientului colectiv.

Teama eroului lui Maupassant de a fi dizlocat de noul venit devine tot mai pregnantă pe măsură ce acesta capătă materialitate. Carafa care se golește de apă în timpul nopții, mâncarea ce dispare de pe noptieră, trandafirul smuls sub ochii săi de o mână invizibilă, cartea răsfoită de cineva șezând într-un fotoliu gol, într-un cuvânt obiectivarea Horlei, sunt fenomene ce sugerează scindarea personalității protagonistului și autonomizarea eului alternativ. Atunci când își propune să-l distrugă pe invizibil, protagonistul luptă în fond împotriva nebuniei, încercând să resoarbă proiecția înapoi în sine însuși.

Or, mijlocul de a identifica fantasma va fi tocmai oglinda. Acest instrument de autoscopie psihologică își face prima apariție în nuvelă în scena de mesmerism, când hipnotizorul îi sugerează hipnotizatei că o carte de vizită este o oglindă. În sugestia de

suprafaţă reflectorizantă, femeia va avea clarviziuni paranormale, semn că oglinda este o fereastră către lumea spiritelor. Pentru a-şi surprinde dublul, protagonistul foloseşte la rândul său un dulap cu oglindă, simbol sugestiv al depozitului de imagini din inconştient spre care se taie o intrare. Descoperirea pe care o face este stranie: "era lumină ca ziua în amiaza mare şi totuşi nu m-am văzut în oglindă! Era goală, curată, adâncă, plină de lumină! Imaginea mea nu se vedea în ea... deşi eram chiar în faţa ei".

Lipsa oglindirii este omoloagă pierderii umbrei. La fel cu Peter Schlemihl, eroul lui Maupassant descoperă cu ajutorul instrumentului magic că sufletul nu-i mai locuieşte în trup, că sufletul i s-a autonomizat şi s-a desprins de el însuşi. Lipsit de voinţă şi de viaţă, el seamănă cu un ambalaj gol, aidoma vampirilor care nu au umbră şi nu se văd în oglindă. Sufletul independent şi de nerecunoscut apare în schimb în imaginea altcuiva, a Horlei, interpusă între personaj şi oglindirea sa. Cu ajutorul suprafeţei reflectorizante, protagonistul îşi contemplă, demenţial, sufletul inconştient care i-a scăpat de sub control şi care îl ia în stăpânire venind parcă din afara sa.

Disperat, sinucigaş, eroul încearcă să dea foc Horlei, adică să-şi dea foc. Dar încercarea de a-şi ucide dublul nu mai poate opri răsturnarea de personalitate. Momentul în care eul alternativ nu mai poate fi resorbit în eul conştient marchează scufundarea în nebunie. Stingerea conştiinţei personajului şi luarea sa în posesie de către inconştient este sugerată de transferul personalităţii de la Eu la El, din finalul nuvelei: "Nu... nu... fără nici o umbră de îndoială, fără nici o umbră de îndoială... n-a murit... Atunci... atunci... va trebui deci să mă omor eu!..."

"Trupul transparent, acest trup cu neputinţă de cunoscut" al propriului suflet îi apare în oglindă şi lui William Wilson, protagonistul nuvelei omonime a lui E. A. Poe[13]. Dar aici

[13] În E. A. Poe, *Prăbuşirea Casei Usher*, Schiţe, nuvele, povestiri, Ediţie îngrijită, prefaţă, note şi comentarii de Liviu Cotrău, Bucureşti, Ed. Univers, 1990.

procesul de răsturnare ce îl speria pe eroul lui Maupassant pare a fi avut deja loc, Wilson identificându-se eului său obscur, Horlei. Într-adevăr, Willliam Wilson nu este numele originar al protagonistului, ci un pseudonim, ce corespunde personalităţii tenebroase ce îl are în stăpânire. În urma basculării de personalitate, "virtutea s-a desprins [de mine], ca o mantie, într-o singură clipă". Viaţa lui William Wilson va fi un lung şir de fapte nestăvilite şi reprobabile, guvernate de trufie, ambiţie, ură, poftă, avariţie. Într-un cuvânt, personajul este posedat de către diavolul din sine însuşi, el este încă din timpul vieţii un locuitor al bolgiilor infernale. El îşi recunoaşte de altfel condiţia, făcând aluzie la mitul pactului cu diavolul ce duce la pierderea sufletului: "deşi au fost pe lume ispite mari, niciodată însă omul n-a mai fost ispitit *aşa*, şi desigur că niciodată n-a mai căzut în ispită *aşa*".

Un puternic simbol al condiţiei de om claustrat în propria subterană psihică este clădirea şcolii şi a internatului unde personajul îşi petrece copilăria şi întâia adolescenţă. Uriaşa casă are aspectul unui "palat din poveşti", sau mai degrabă din coşmar. Cu aripi laterale construite haotic, cu cămăruţe nenumărate şi culoare întortocheate, cu mobile, bănci, pupitre şi scaune îngrămădite, înnegrite de vreme, clădirea este o adevărată imagine a labirintului. Casa imaginată de E. A. Poe este un corelativ spaţial al configuraţiei psihice a eroului. În *Amintiri, vise, reflecţii*, Jung descrie din proprie experienţă mecanismul de proiecţie prin care cineva îşi poate construi un analogon arhitectural al sufletului[14]. Or, structura labirintică a şcolii sugerează prin paralelism condiţia lui William Wilson de rătăcit în meandrele propriului inconştient.

Personajul intuieşte şi recunoaşte că "în dezvoltarea minţii mele, la începuturile ei, a fost ceva cu totul neobişnuit şi care a întrecut orice măsură". Din adâncurile labirintului, a ieşit la suprafaţă minotaurul, bestia, dizlocând eul bun al celui ce a încetat să mai fie el însuşi şi a devenit William Wilson. William Wilson este un mr. Hyde, un om posedat de umbră. Eul

[14] C. G. Jung, *Amintiri, vise, reflecţii*, Consemnate şi editate de Aniella Jaffé, Traducere şi prefaţă de Daniela Ştefănescu, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1996, cap. "Turnul".

exilat în inconştient, în schimb, îi va apărea protagonistului sub forma unui prieten care îi seamănă ca un frate geamăn. Încă de la venirea la şcoală a dublului său, care poartă acelaşi nume cu el, William Wilson are faţă de acesta sentimente ambigue. Pe de o parte, este cuprins de porniri agresive, ce nu se explică doar prin complexul de concurenţă fraternă. Violenţa respingerii se datorează mai degrabă faptului că în noul venit William Wilson îşi recunoaşte eul pe care l-a refulat şi de care doreşte să se dezidentifice: "l-am duşmănit pe el pentru că-mi purta numele, acest nume ce mi s-a părut de două ori mai respingător când îl folosea un străin".

Pe de altă parte, personajul resimte la dublul său "un fel de *duioşie* cu totul nelalocul ei". Atracţia dintre cei doi seamănă cu atracţia dintre polii opuşi ai unui magnet. *Celălalt* Wilson este eul bun, eul iniţial, de dinainte de înlocuire, al *acestui* Wilson. Influenţa pe care o exercită pseudo-fratele este benefică. Deşi protagonistul are impresia că prietenul său "era mânat doar de o dorinţă ciudată de a-mi pune piedici, de a mă surprinde sau de a mă umili", el este silit a recunoaşte că intervenţiile acestuia au scopul de a-l îndrepta.

Cu toate că semnificaţia povestirii este mult mai bogată, s-a spus pe bună dreptate că "fratele" lui William Wilson personifică conştiinţa morală a acestuia. Dublul funcţionează precum "geniul restricţiunii" pe care Kierkegaard îl identifica în daimonul socratic. Dublul are caracteristicile unei voci interioare care povăţuieşte spre bine, William Wilson observând ingenuu că "rivalul meu suferea de o slăbiciune a coardelor vocale care nu-i îngăduiau să ridice vreodată glasul şi să vorbească altfel decât în şoaptă"; "şoapta lui stranie ajunsese ecoul însuşi al glasului meu". Prezenţa voalată şi vocea şoptită a "fratelui" îl vor împiedica pe Wilson să ducă la bun sfârşit ticăloşii plănuite cu multă grijă şi cinism.

Cu fiecare intervenţie morală, polarizarea celor doi prieteni se accentuează, transformând relaţia dintre ei în ură. Ca într-o operaţie de dializă, pornirile negative coagulează în comportamentul lui William Wilson, în timp ce impulsurile morale se regrupează în dublul acestuia. Cei doi ajung să semene precum negativul şi pozitivul unui

film. În sensul acestui dualism, Poe introduce şi o altă metaforă, ce va avea de asemenea o largă recurenţă, cea a relaţiei dintre model şi tablou. Având în vedere distribuţia morală a trăsăturilor între cei doi, copia lui William Wilson nu este o *caricatură* a acestuia, ci, dimpotrivă, un "portret remarcabil".

Instrumentul simbolic care permite desluşirea adevăratei relaţii dintre cei doi este şi în acest caz oglinda. Atunci când, exasperat, Wilson îşi înjunghie adversarul, înfruntarea dintre ei ia aspectul unei reflectări în oglindă. Deşi mai avusese de câteva ori revelaţia, şocantă precum "descărcarea unei baterii galvanice", că celălalt Wilson este dublul său, protagonistul descoperă abia în final identitatea lor, exprimând-o în termeni catoptrici. În prietenul şi adversarul său el vede, ca într-o oglindă, că "nu era linie în trăsăturile adâncite şi ciudate ale chipului său care să nu fi fost al meu propriu, până la cea mai desăvârşită asemănare". Iar celălalt îi confirmă descoperirea: "Ai învins, iar eu sunt pierdut. [...] te-ai omorât pe tine însuţi!". Gestul lui Wilson de a-şi ucide dublul angelic definitivează identificarea sa cu umbra şi forcluderea, sinonimă cu o sinucidere, a eului său diurn. În felul său tragic, personajul lui E. A. Poe intră în categoria revoltaţilor romantici împotriva supraeului moral patern al societăţii, pe care nevoia de libertate personală şi afirmare individuală îi conduce la asocierea cu umbra diabolică.

Tabloul

E. A. Poe reia imaginea tabloului ca simbol al dublului într-o altă povestire, *Portretul oval*[15]. De dimensiuni minuscule, povestirea seamănă cu un medalion literar, concentrat punctual pe paralelismul dintre om şi imaginea sa desenată. Ajuns printr-un accident într-un castel părăsit (ale cărui ruine, la fel cu şcoala medievală a lui Willian Wilson, sugerează

rătăcirea în labirintul propriului inconştient), eroul nuvelei descoperă o galerie de portrete dintre care unul îi provoacă o senzaţie de viaţă şi realitate inconfundabilă. Citind un mic manuscris, el află că portretul reprezintă o tânără fată pe care soţul ei, pictor saturnian şi taciturn, concentrat în sine însuşi până la autism, a pictat-o înainte de moarte. În fapt, înţelege treptat protagonistul, cauza morţii fetei a fost însăşi transpunerea chipului ei pe pânză.

Antropologii au semnalat adeseori spaima oamenilor din societăţile primitive la oferta de a li se face portretul sau fotografia[16]. Teama lor se datora ideii că imaginea ar lua prizonier sufletul modelului, atrăgându-i moartea. Povestirea lui E. A. Poe descrie chiar acest proces de transfer psiho-magic al sufletului din om în εἰδωλον. Pe măsură ce portretul de pe pânză se desăvârşeşte, persoana portretizată se ofileşte, literalmente vampirizată. Pentru grecii homerici, omul este viu doar atâta vreme cât ψυχη rămâne în comuniune cu trupul. Dacă εἰδωλον este extras din corp, omul îşi pierde energia de viaţă. Pictura, şi întreaga artă modernă, au moştenit această funcţie magică, estetica fiind, după cum s-a spus, succesoarea misticii. Pictorul romantic nu procedează altfel decât un şaman primitiv sau un teurg antic, care fixează sufletele imateriale ale viilor şi morţilor, duhurilor şi oamenilor deopotrivă, în εἰδωλα materiale.

Dezvoltarea completă a temei tabloului o dă Oscar Wilde în *Portretul lui Dorian Gray*[17]. Într-un acces de genialitate, diagnosticabil printr-o concentrare aproape mistică asupra subiectului picturii sale, pictorul Basil Hallward face tânărului Dorian Gray un portret trancendental, care reuşeşte să decanteze esenţa personalităţii modelului, acel *arché* atemporal ascuns în fiecare om. Prin identificare empatetică cu cel care îi pozează, pictorul surprinde, în trupul de carne, însăşi ideea platoniciană de frumos. În sensul în care Platon conecta filosoful la adevăr, Oscar Wilde corelează geniul artistic cu frumuseţea pură. Intuiţia artistică

---

[15] În E. A. Poe, *op. cit.*
[16] L. Lévy-Bruhl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1922, pp. 51-81.
[17] Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, Bucureşti, EPL, 1969.

transfenomenală îl aduce pe Basil într-o stare de somnabulism creator şi de idolatrie artistică în raport cu modelul său. El îl transformă pe Dorian Gray într-un zeu căruia îi închină un idol (εἰδωλον) – portretul.

Or, din nou, precum în riturile magice de teurgie, imaginea devine un substitut al originalului. Portretul va fi "cea mai magică dintre oglinzi", în care se reflectă *adevăratul* Dorian Gray, în timp ce omul de carne rămâne o fantoşă. Pentru a motiva inversiunea dintre model şi copie, Oscar Wilde introduce tema pactului faustic: conştientizându-şi pentru prima oară frumuseţea în momentul în care îşi contemplă portretul, Dorian îşi oferă sufletul pentru tinereţea veşnică. Din acest moment, tabloul devine receptacol pentru ψυχή-a sa, în timp ce trupul său va păstra o tinereţe şi frumuseţe nealterabilă ce aminteşte de condiţia vampirului. Prin pactul satanic, personajul inversează raportul dintre trup şi suflet. Dacă, în teologia curentă, trupul este asociat cu timpul şi decrepitudinea, iar sufletul cu eternitatea, pentru Dorian Gray trupul intră în regimul de imutabilitate al tabloului, în timp ce sufletul său pictat trăieşte decăderea şi urâţirea conjuncturală.

Această nouă formă de hedonism este filtrată prin estetica decadentistă promovată de Oscar Wilde. Un simptom specific modern este faptul că, prin "moartea lui Dumnezeu", locul ocupat de bine în ordine teologală, este ocupat de către frumos în ordine estetică. Valoarea supremă ajunge frumuseţea, practicată ca artă aplicată propriei fiinţe. Dorian Gray întrupează dandy-ul în stare pură. Pactul metafizic îl fixează, am putea spune, în condiţia de artefact uman. El este un tablou în mişcare, o înfăţişare perfectă, dar lipsită de adâncime.

Prin teoriile sale cinice, lordul Henry exercită o pedagogie a frumosului şi plăcerii opusă binelui şi adevărului, modelându-l pe mai tânărul său prieten pentru o existenţă estetică (în sens kierkegaardian). Exerciţiul unui asemenea hedonism decadentist îl derealizează pe Dorian. Acesta începe să trăiască într-o lume de fantoşe, în care relaţiile şi sentimentele sunt de mucava. Îndrăgostindu-se de Sibyl Vane, el nu vede în aceasta femeia, ci actriţa, sau, mai exact personajele jucate de ea. Devenit un εἰδωλον, Dorian Gray nu poate iubi decât făpturile

care împărtăşesc aceeaşi condiţie de simulacru, adică măştile. “Superficialitatea” este unul din cuvintele cheie ale romanului, definind existenţa estetizantă a protagonistului în lumea fără viaţă a imaginilor şi aparenţelor.

Trăind în planul fantasmelor artistice, Dorian constată că nu mai resimte iubirea şi bucuria, tristeţea şi durerea. Nici sinuciderea Sibylei Vane, nici uciderea lui Basil nu îi provoacă reacţii afective, ca şi cum sufletul i-ar fi fost amputat. În convenţia fantastică a romanului, “sufletul lui era, fără îndoială, bolnav de moarte”, fiindcă fusese transferat prin diabolica dorinţă în tablou. “Se spune despre el că s-a vândut diavolului pentru un chip frumos”, şoptesc oamenii, descoperind în frumuseţea inalterabilă un stigmat asemănător absenţei umbrei lui Schlemihl. În calitate de mască, Dorian nu mai poate trăi cu adevărat. Acest chip frumos, pradă desfrâului şi păcatelor, aminteşte şi el de personajele danteşti al căror suflet se află încă din timpul vieţii în altă parte, în iad. Nemuritor şi frumos, dar lipsit de suflet, el împarte aceeaşi condiţie cu un vampir.

Noul pact cu diavolul traduce metaforic trauma epocii moderne, şi anume “pierderea credinţei în suflet”, care la rândul ei face posibilă cedarea şi dispariţia acestuia. Avatar contemporan al dorinţei de nemurire, frumuseţea veşnică dobândită de Dorian Gray este o alegorie pentru condiţia de marionetă a omului în societate. Ironia participativă a lui Oscar Wilde se îndreaptă asupra înaltei societăţi *fin de siècle*, dar el deschide în fapt tipologia omului masificat şi robotizat ce avea să obsedeze secolul XX. Protagonistul doreşte să-şi păstreze frumuseţea fizică pentru că, după cum îl învaţă lordul Henry, aspectul superficial este condiţia reuşitei în lumea decadentă a aristocraţiei. Tabloul nu este altceva decât un instrument de manipulare a iluziei publice, un predecesor al mass-media moderne. Pactul cu diavolul este o metaforă pentru integrarea într-o societate lipsită de criterii morale (în filosofia de prefabricate a lordului Henry, cultura înseamnă corupţie şi civilizaţia – degradare).

Dorian Gray s-a lăsat prins în universul factice al societăţii, şi-a oferit “faţa” drept gaj, ducând o viaţă dublă, una de aparenţe angelice, iar alta de deambulări nocturne. Portretul

pictat de Basil a devenit personalitatea sa diurnă, sub paravanul căreia, nou mr. Hyde concurându-l pe dr. Jeckill, protagonistul îşi duce viaţa de vicii. Aidoma lui William Wilson, Dorian Gray este posedat de către umbră (în sens jungian), iar tabloul joacă rolul de oglindă în care îi apare eul diurn refulat. Basil şi-a pictat modelul exact în momentul în care, sub influenţa filosofiei cinice a lordului Henry, Dorian trăia o basculare interioară. În tablou a rămas fixată "conştiinţa" personajului, dizlocată de către eul său tenebros. Imaginea pictată regrupează toate interdicţiile şi reproşurile morale, pe care eroul le-a forclus din sine însuşi.

Simbolismul psihologic al tabloului este luminat în mod neaşteptat de o incursiune în copilăria eroului. Portretul este ascuns în camera din pod unde aflăm că Dorian Gray trăise "exilat" de către bunicul său, în urma renegării de către acesta a fiicei sale. Respingerea fiicei şi a nepotului într-o cameră izolată este o metaforă sugestivă pentru cenzurarea principiilor de viaţă reprezentate de cei doi. Dorian Gray a crescut în acest spaţiu claustrat al refulării. Întâlnirea cu pictorul Basil şi cu lordul Henry, doi "pedagogi" care îşi dispută sufletul personajului, unul încercând să-l fixeze în latura angelică, celălalt să-i activeze latura tenebroasă, permite o reconfigurare a personalităţii personajului.

Pur, ingenuu, curat, aşa cum l-a modelat supraeul moral întruchipat de puritanul său bunic, Dorian se descoperă pentru prima oară pe sine însuşi contemplându-se în tablou. Atenţia egolatră îi este trezită de lordul Henry, care îi activează vanitatea, orgoliul luciferic. "Mamă a tuturor păcatelor", trufia deschide poarta celorlalte vicii, eliberează *umbra* refulată a personajului. Simbolic vorbind, Dorian Gray părăseşte camera adolescenţei şi iese în societate, punând în practică toate dorinţele şi pulsiunile sale reprobabile. În schimb, el închide în cămăruţă tabloul pictat de Basil, în care a fost transferat eul său moral. Opoziţia spaţială între cămăruţa îngustă şi lumea largă sugerează strania dedublare a protagonistului, care îşi închide sufletul adevărat în pod şi îşi trimite masca pictată să circule în lume. Mr. Hyde a fost eliberat din cămăruţă şi l-a claustrat în locul său pe Dr. Jeckyll.

În fapt, în ciuda moralei aparent limpezi, care face din Dorian Gray un personaj fără conştiinţă etică, romanul conţine o a doua morală, de sens opus şi mai puţin evidentă. Izolarea tabloului în camera din pod nu înseamnă doar refularea eului curat, diurn, al protagonistului, ci şi respingerea supra-eului moral reprezentat de bunic. Dorian Gray îşi exilează eul bun în acelaşi spaţiu în care îl exilase bunicul pe nepot din raţiuni etice (pentru a pedepsi "desfrânarea" mamei băiatului). Este o formă simbolică de răzbunare împotriva bunicului şi a principiilor reprezentate de acesta.

În termenii filosofiilor iraţionaliste ale epocii, moralitatea simbolizată de portret e resimţită ca un instrument de mortificare a instinctului vital. Dorian luptă pentru propria identitate mai ales atunci când face răul, care apare ca o formă de afirmare şi împlinire a personalităţii, împotriva raţiunii sociale sterilizante. Viaţa desfrânată dusă de protagonist trădează aceeaşi revoltă subterană. Prin chipul său "bun", Dorian vine în întâmpinarea regulilor ipocrite ale societăţii; prin comportamentul său nocturn, necunoscut celorlalţi, el recuperează simţul vieţii. Dacă frumosul convine fantoşei şi măştii, urâtul corespunde instinctelor şi vitalităţii. În alt registru, personajul lui Oscar Wilde trăieşte aceeaşi sete de a păcătui precum personajele lui Dostoievski, ca formă de afirmare a libertăţii iraţionale de a exista. Prin portret, Dorian Gray închide în pod *imago*-ul bunicului interiorizat ca personalitate morală. Revolta culminează cu sfâşierea tabloului, gest care, ţinând cont de dinamica reflectării prezentă şi în *William Wilson*, atrage moartea protagonistului.

La fel cu oglinda, tabloul este un εἰδωλον care face posibilă vizualizarea emergenţei sufletului inconştient, cel mai adesea revoltat împotriva ordinii raţionaliste, iluministe sau pozitiviste din societate, împotriva normelor morale resimţite drept restrictive, eliberare care, tocmai din cauza tensiunii care o provoacă, precum şi a lipsei (pierderii) unui sistem ritualic religios de dirijare a ei, sfârşeşte cel mai adesea printr-o catastrofă. Distrugerea imaginii, uciderea *unuia* de către *celălalt*, înseamnă, în logica dublului, sinucidere.

Omul fără însuşiri

– între androgin şi hermafrodit –

Înălţarea lentă a geografiei scufundate a inconştientului colectiv în Romantism, oprită o vreme de ofensiva pozitivismului, scientismului şi ateismului, este reluată şi desăvârşită în Viena imperială de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Într-un stat condus paternalist de Franz Josef, dar supus unor forţe centrifuge tot mai vehemente, premoniţia destrămării dă naştere unei arte "decadente", "secesioniste", în care teama de schimbare se combină cu dorinţa de inovaţie. Staza tot mai accentuată a aparatului birocratic ("castelul" lui Kafka) corespunde unei crize a autorităţii şi personalităţii umane[1]. Principiul ordonator, supraeul moral, intră într-un proces imperceptibil de dezagregare, ceea ce permite constelarea a tot mai multor formaţiuni inconştiente. "Wiener Moderne", modernitatea vieneză, este o cultură a crizei, sau a crizelor (cum susţine Jacques Le Rider) identităţii[2].

Unul din aspectele cele mai acute ale fenomenului este criza modelului masculin, datorată presiunii crescânde a *imago*-urilor feminine. Timp de un mileniu şi jumătate, cultura creştină a refulat feminitatea, asimilind-o păcatului şi diavolului. O dată cu interzicerea cultelor mediteraneene ale zeiţelor mistice (Demeter şi Persefona, Diana-Artemis, Isis, Ishtar, Astarteea, Bona Dea etc.) divinitatea supremă a căpătat un profil strict masculin. Trinitatea creştină are o constituţie patrilineară, iar preoţimea care o slujeşte se alege exclusiv din rândurile bărbaţilor. O primă răbufnire a refulatului s-a făcut simţită în "mica renaştere" din secolele XII-XIII, care s-a soldat cu impunerea, în catolicism, a cultului şi imagisticii Fecioarei

[1] Pentru modul în care "criza politică a culturii liberale vieneze [...] a dat naştere omului psihologic" şi relaţia dintre politică şi *psyché*, vezi Carl E. Schorske, *Viena fin de siècle. Politică şi cultură*, Traducere de Claudia Ioana Doroholschi şi Ioana Ploeşteanu, Iaşi, Ed. Polirom, 1998.
[2] Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii*, Iaşi, Editura Universităţii "Al. I. Cuza", 1995.

Maria. A doua a avut loc în Renaştere, o dată cu întoarcerea întregii antichităţi păgâne şi magice. Repede înăbuşit de Reformă şi Contrareformă, erosul şi feminitatea renascentistă au izbucnit implacabil în lumină în Romantism, curent obsedat de figura femeii, a surorii, a iubitei. Scăzând pragul percepţiei interioare şi al cenzurilor conştiente, poetica romantică a permis reemergenţa simbolurilor *animei* colective. Atracţia şi teroarea trezite de femeia romantică indică sentimentul de culpabilitate cu care este recuperat acest complex închis în adâncuri. Sirene, undine, melusine, Loreley, iubite-moarte, femei-fantomă, surori ucise sugerează condiţia de *revenant* a imaginii feminine, care exercită asupra bărbaţilor o atracţie vampirică, adesea fatală. Aspectul "meduzeic" (E. A. Poe) al iubitei care urcă din tenebre exprimă beatitudinea şi angoasa nebuniei, pe care romanticul şi-o cultivă activându-şi fantasmele inconştiente.

Procesul de recuperare a *animei* colective s-a desăvârşit în Viena imperială. Euridike a fost eliberată din Hades şi reinstaurată pe tronul de zeiţă. Placate în aur şi argint, femeile din picturile lui Gustav Klimt au strălucirea iradiantă a unui *numinosum* interior expus pe pânză. Acest proces psihoistoric este bine intuit de gânditorii vienezi ai epocii. J. J. Bachofen publică în 1861 o primă sinteză antropologică şi de istorie a religiilor privind cultura matriarhală din Europa mediteraneană neolitică şi antică: *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nacht ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. El distinge între o ginecocraţie arhaică, având în centrul cultul unor mari zeiţe telurice, şi o falocraţie impusă de imperiul roman şi apoi de creştinism. Această perioadă de supremaţie a lui Apollo (zeu al patriarhatului şi spiritualităţii) ar fi din nou ameninţată, susţine Bachofen, de către Dionysos (zeu al matriarhatului şi senzualităţii) în deceniile de "disoluţie a organizaţiilor politice şi decadenţă a vieţii publice" pe care le traversează Viena la sfârşit de secol.

În *Geschlecht und Charakter*, Otto Weininger deosebeşte şi el în istoria omenirii perioade de "gonochorism" (separare completă a trăsăturilor sexuale în indivizi) mai pronunţat

sau mai atenuat. Renaşterea şi secolele al XIX-lea şi al XX-lea ar fi astfel de intervale în care distincţia dintre sexe se estompează, "când se nasc mai mult femei masculine şi bărbaţi feminini". Emergenţa completă a *animei*, precum şi criza identităţii masculine şi dezorganizarea psihică ce decurg de aici, se răsfrâng asupra tipologiilor dominante în arta vieneză modernă. Figurile cele mai specifice şi cu o mare recurenţă sunt "omul fără însuşi", Narcis, androginul, hermafroditul, dandy-ul transexual.

Ulrich Untel, eroul romanului *Omul fără însuşiri* al lui Robert Musil[3], dispune în jurul său toate aceste figuri arhetipale. Scos din contextul psihoistoric, titlul romanului ar putea să deruteze. Într-o primă instanţă, el trimite la o tipologie mult mai răspândită, cea a individului mediocru, nesemnificativ, banal, ce derivă din personajele cenuşii ale lui Cehov şi urcă până la omul robotizat şi masificat din distopiile scientiste ale secolului XX. Presiunea depersonalizantă a sistemului social şi metafizic se exercită şi asupra protagonistului musilian (înainte de a se opri asupra numelui Ulrich, Musil îşi numea personajul "Anders", "altul"), dar în cazul acestuia lipsa însuşirilor nu este rezultatul unei radieri a caracterului, ci este un program de viaţă deliberat adoptat. Ulrich nu are nimic de-a face cu tipul fiinţelor umile, alienate în ordine umană. El nu şi-a pierdut însuşirile, ci şi le-a suspendat, ca formă de protest şi apărare. Lipsa calităţilor ţine de fenomen, de manifestarea exterioară, iar nu de *numen*, de esenţa personajului. Ulrich este omul dotat care refuză să îşi împlinească aspiraţiile şi aptitudinile, păstrându-se disponibil pentru *altceva*. Departe de a ascunde un vid caracterial, el se construieşte pe un eu voluntar şi orgolios, pe un arheu ce se menţine în stare de latenţă, abţinându-se să se degradeze în avatari.

Originea "omului fără însuşiri" se află în "omul din subterană" al lui Dostoievski. Naratorul *Însemnărilor din subterană* este un personaj torturat de dorinţe şi scrupule, care,

asemeni lui Hamlet, nu reuşeşte să iasă dintr-o ambiguitate fundamentală, ce îl paralizează în viaţa exterioară. Sfâşiat între tendinţe contradictorii, ce se anulează reciproc, el se consolează constatând: "N-am ştiut să devin nu numai rău, dar nici altcumva: nici rău, nici bun, nici ticălos, nici cinstit, nici tu erou, nici tu muscă. Acum îmi duc zilele, câte mi-au rămas, în bârlog, sâcâindu-mă singur cu consolarea răutăcioasă, cu totul deşartă, că omul deştept nici n-are cum deveni realmente ceva; numai imbecilul devine ceva"[4]. "Imbecilul" este omul monovalent, care se limitează pe sine la o singură posibilitate, care încremeneşte într-un proiect de sine. "Omul deştept", în schimb, este omul care nu s-a manifestat, care nu s-a angajat pe nici o cale definitivă, care a rămas deschis tuturor posibilităţilor. "Imbecilul" acceptă să joace rolul pe care i-l impune societatea, se fixează într-o mască, se identifică unei *persona* (în sensul jungian de complex comportamental destinat adaptării la un anumit mediu); prin aceasta, el se alienează şi se mortifică, devine un număr de ordine, un "cadavru viu". "Omul deştept" este individul care refuză să se identifice vreunei *persona*, este chipul din spatele măştilor, care îşi păstrează libertatea de dorinţă şi voinţă.

"Omul fără însuşiri" musilian este şi el omul plurimorf, care evită limitarea şi amputarea sufletească. Suspendarea manifestării denotă o inadaptare a protagonistului, ce nu se regăseşte în rolul pe care i l-a desemnat istoria. Kakania (K. und K., imperiul chesaro-crăiesc) nu mai reprezintă pentru el un spaţiu al afirmării şi împlinirii şi de aceea evită să fie înregimentat în sistem. Societatea nu mai este capabilă să-i împlinească idealurile, încât eroul simte nevoia să se conserve, în aşteptarea unei alte soluţii. Neîncrederea în lume îi provoacă o scădere a tensiunii principiului realităţii, un sentiment de derealizare. În spiritul lucidităţii dezabuzate a omului modern, Ulrich nu trăieşte de altfel această criză a realului în termeni ontologici, ca un

---

[3] Robert Musil, *Omul fără însuşiri*, vol. 1-5, Traducere de Mircea Ivănescu, Bucureşti, Ed. Univers, 1995.Cf. şi Robert Musil, *L'homme sans qualités*, 2 tomes, Traduit de l'allemand par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1956.

[4] În F. M. Dostoievski, *Opere*, vol. 4, Bucureşti, EPLU, 1968.

apocalips pe cale de a se instala (cum va fi războiul mondial), ci în termeni psihologici, ca o aventură mentală transcendentă. Robert Musil joacă permanent pe ambiguitatea dintre metafizic şi metapsihic, construind evenimentele exterioare în paralelism cu evoluţia mentală a personajelor.

Ca structură caracterială, Ulrich este un spirit abstract. Matematician prin profesie, el suferă, asemeni lui Adrian Leverkühn, de vocaţia morbidă a speculaţiei. Cu o uimitoare facilitate, analizează situaţii, radiografiază comportamente şi psihologii, dezvoltă teorii şi sisteme, parcă jucându-se, într-o nelimitată vervă combinatorie. Suferă de ceea ce Constantin Noica ar numi *atodetie*, respingerea individualului şi blocarea în generalitate[5]. Funcţiile superioare ale intelectului par a i se fi desprins de *ground*-ul pulsional, căpătând autonomie. Raţiunea sa nu se construieşte pe subsolul unor trăiri inconştiente, de care este separat de folia impenetrabilă a lucidităţii. Teoriile sociale "aruncate" cu nonşalanţă de Ulrich nu sunt un răspuns la nevoile sale profunde, de aceea el nu va fi interesat în a le pune în practică, în ciuda tuturor celor văd în el un conducător sau un mântuitor. Eroul îşi ignoră eliberat harisma şi puterea pe care ar putea-o dobândi asupra celorlalţi, rămânând un apolitic. Desigur, avem aici o alegorie a inflaţiei raţionale a omului modern şi a eşecului spiritului pozitivist în a rezolva tensiunile sociale ce vor duce la declanşarea celor două războaie mondiale.

"Nici o emoţie nu îşi poate păstra mai mult timp puterea fără a se altera din cauza chiar a acestui efort de menţinere, de aceea aspiră spre emoţii contrare care să aducă un recâştig de viaţă." "Viaţa este o perpetuă oscilaţie între dorinţă şi saţietate. Când faci ceva prea mult timp, simţi nevoia de a face contrariul." Atent observator al mişcărilor sufleteşti din el însuşi, pe care le priveşte cu detaşarea unui entomolog, Ulrich identifică mecanismul de echilibrare

[5] Constantin Noica, *Spiritul românesc în cumpătul vremii. Şase maladii ale spiritului contemporan*, Bucureşti, Univers, 1978.

psihică pe care C. G. Jung îl numeşte *enantiodromie*[6]. Orice tendinţă psihică tinde la un moment dat, prin compensaţie, să fie înlocuită de contrariul ei. Ulrich este conştient că inflaţia lucidităţii în care trăieşte are consecinţe de lungă durată, ce se acumulează lent dar implacabil. Dorinţele, visurile, "însuşirile" refulate se acumulează tot mai masiv sub pragul cenzurilor, până când vor atinge tensiunea explozivă. Spre deosebire însă de personajele psihotice la care izbucnirea umbrei refulate este incontrolabilă, Ulrich pare a-şi provoca în mod deliberat acumularea inconştientă, în vederea obţinerii unei energii de transcendere. Evitând programatic să-şi investească *libido*-ul în obiectele lumii exterioare, el aşteaptă momentul în care acesta va suferi o sublimare mistică.

Protagonistul a descoperit legea psihologică după care dorinţele mor prin împlinire. Ea este activă în cazul oamenilor care se pun în slujba unui ideal: o dată atins, ei sunt nevoiţi să îl înlocuiască cu un altul, ceea ce atrage o risipă suplimentară de vitalitate. Singurele sentimente stabile sunt cele fără obiect; cele direcţionate, în schimb, se disipează prin apropriere a obiectului. În acest sens, Ulrich formulează un paradox moral: "doar fiinţele care nu fac mult bine pot rămâne în mod intim şi real buni". Pentru a menţine şi a potenţa forţa interioară, acesteia trebuie să i se refuze orice manifestare. Prin asceză fenomenală, prin neconsumarea posibilităţilor, Ulrich caută să îşi ridice tensiunea centrilor inconştienţi până la intensitatea capabilă să pulverizeze principiul realităţii. La fel cu Adrian Leverkühn, el urmăreşte să aprindă "focul de sub cazan", sub căldura căruia pulsiunile să-i irige din nou sufletul sterilizat de *Zeitgeist*-ul pozitivist.

Catalizatorul mişcării de regenerare psihică va fi Agatha, sora mai tânără pe care Ulrich nu o revăzuse din copilărie. "Soră geamănă" spiritual, Agatha trăieşte la fel de abstrasă ca şi

[6] "Prin enantiodromie înţeleg manifestarea opusului inconştient, anume în desfăşurare temporală. Acest fenomen caracteristic are loc aproape pretutindeni acolo unde viaţa conştientă este dominată de o tendinţă unilaterală extremă, îm aşa fel încât în timp se dezvoltă o contrapoziţie inconştientă, la fel de puternică, ce se manifestă mai

fratele ei din lume, din propria căsnicie, indiferentă la ceea ce se întâmplă în exterior, în aşteptarea chemării unui *altceva*. Ea este complementară lui Ulrich, opunând lucidităţii tăioase a acestuia o lenevie felină, inteligentă şi caldă, de feminitate adormită. Fiecare din fraţi este alter-ego-ul celuilalt, jumătatea lui sexuală. Între ei are loc un proces de dublă proiecţie şi identificare, el regăseşte în Agatha o personificare o propriei sale *anime*, iar ea descoperă în Ulrich o imagine a lui *animus*. Agatha este pentru Ulrich "capătul de pod" de care bărbatul avea nevoie pentru a reface legătura ruptă cu propriul său inconştient. "Trebuie să te iubesc, pentru că nu pot să-i iubesc pe ceilalţi", îi mărturiseşte el surorii, confirmând că atenţia sa nu funcţionează către exterior, ci e dirijată spre interioritate.

Tandra iubire incestuoasă dintre "fraţii gemeni" reface mitul androginului. "Omul fără însuşiri" îşi estompează agresivitatea masculină extrovertită, intră în contact diafan cu fantasmele subliminale, se "feminizează", ascultând chemarea de sirenă a *imago*-ului feminin refulat în el însuşi. Spre scandalul moralei puritane, al supra-eului social, Ulrich urmăreşte cu voluptate lenta dezagregare a identităţii sale masculine şi reconstrucţia ei în termenii unei figuri androginice. Senzaţia de regenerare şi vitalitate este atât de intensă, încât ea îi ajută pe cei doi fraţi să se elibereze de angoasele de încălcare a tabu-ului incestului. Regresia lor reciprocă spre *imago*-uri arhaice din evoluţia psihică, cel al surorii, respectiv cel al fratelui, are semnificaţia iniţiatică descrisă de Jung în cazul eroilor ce doresc renaşterea magică. Asemeni acestora, cei doi fraţi îndrăgostiţi întreprind o "Călătorie în paradis".

Unificarea contrariilor într-o figură asexuată, cea a androginului, traduce recuperarea materialului refulat şi refacerea unităţii conştiinţă-inconştient. Între Ulrich şi Agatha se ţese o iubire faraonică, ca între doi fraţi divini[7], ce le deschide calea către centrul sacru. Fiecare

---

întâi prin întreruperea randamentului conştient, mai apoi prin întreruperea direcţiei conştiente." C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, Traducere din germană de Viorica Nişcov, Bucureşti, Humanitas, 1997, p. 460.

[7] Pornind de la un poem al lui Musil pe tema lui Isis şi Osiris, Ion Ianoşi aşază romanul pe textura mitului celor doi zei egipteni fraţi şi soţi. În "Lupta cu îngerul", Prefaţă la Robert Musil, *Omul fără însuşiri*, p. 14.

dintre ei transcende limitele înguste ale eului, intră într-o stare de ec-stază şi se aşază în punctul de echilibru mistic al psihicului. Prea puţin fizică, iubirea lor este o *conjunctio* alchimică prin care se realizează sinele total. Ulrich se apropie de "cealaltă stare", modalitate extatică prin care dorinţele şi aspiraţiile, redirecţionate prin iubirea incestuoasă (şi într-un fel narcisiacă) dinspre exterioritate spre propriul sine, cad în ele însele, atingând o concentrare de tip nirvanic. Energia psihică încetează a se mai investi în lumea de afară şi a se consuma în idealuri efermere, eroul iese din mişcarea alternanţelor afective de frenezie şi deprimare ce caracterizează viaţa concretă şi se instalează "În împărăţia milenară".

Totuşi, "cealaltă stare" are şi ea un echilibru fragil, supunându-se legii psihologice care interzice atingerea ţintei. Puterea ei de iradiere se intensifică pe măsură ce fraţii se apropie asimptotic unul de celălalt, dar se spulberă în momentul în care are loc contactul propriu-zis. Androginul trebuie să rămână în virtualitate, împlinirea distrugându-l. Iubirea pentru "sora geamănă" este creatoare atâta vreme cât rămâne o formă de platonism, adică o iubire fantasmatică. Atunci când încearcă să o îmbrăţişeze pe Elena, adusă printr-un ritual de necromanţie din Hades, Faust provoacă o explozie ce îi este aproape fatală.

În cazul lui Ulrich şi al Agathei, cenzura incestului este evitată prin mişcarea de apropiere la infinit, dar se reactivează când apropierea este scurtcircuitată printr-un contact fizic. "Împlinirea dorinţelor înseamnă moarte", constată cei doi fraţi incestuoşi. Interdicţia morală transformă pulsiunea de viaţă în pulsiunea de sens contrar, în *mortido*. Gândurile de sinucidere care îl încearcă pe Ulrich în preajma împlinirii iubirii lor sunt expresia interdicţiei mentale care se opune atracţiei incestuoase, metamorfozând-o în respingere şi dorinţă de autoanihilare. Săvârşirea fizică a erosului nu poate avea drept urmare decât ruptura dintre Ulrich şi Agatha şi abolirea "celeilalte stări". De aceea, se pare că planul consumării incestului, dintr-o schiţă mai veche capitol, a fost abandonat de Musil în elaborările ulterioare, în care iubirea dintre fraţi rămâne un dialog platonic.

Până la un punct al romanului, destinul lui Ulrich este gândit de Musil ca un barometru al societăţii în care trăieşte. În partea a doua, însă, experienţa metapsihică devine dominantă şi evoluţia eroului începe să meargă într-o direcţie divergentă faţă de lumea reală. Rolul de seismograf al Kakaniei va fi în consecinţă transferat unui alt personaj care capătă tot mai multă greutate: Clarisa. Scriitorul o foloseşte pe Clarisa drept cobai pentru a experimenta mecanismele de psihologie colectivă prin care Europa primei jumătăţi a secolului XX ajunge la izbucnirile de barbarie care au fost cele două războaie mondiale. În partea publicată antum a romanului, caracterul Clarisei evoluase oarecum "liber", în limitele unor exaltări şi mici fanatisme ce nu depăşeau normalitatea, şi doar temerile nemărturisite ale soţului ei, Walter, prevesteau posibilitatea căderii ei psihotice. Pe măsură însă ce manifestările angoasante ale fascismului sedimentau încet în lumea din jurul lui Musil, acesta începe să le "traducă" în comportamentul personajului. Astfel încât, în partea finală a romanului, publicată postum de Adolf Frisé, Clarisa va trăi la nivel individual-simbolic declanşarea demenţei colective a fascismului. Demersul este similar celui întreprins de Thomas Mann, care a explorat şi el psihologia colectivă a germanilor prin intermediul protagoniştilor din *Muntele vrăjit* (primul război mondial) şi *Doctor Faust* (al doilea război).

Clarisa este un personaj relativ mediocru. Primele ei idei fixe încep să se dezvolte în jurul figurii lui Moosbrugger, un psihopat condamnat pentru omor, care provoacă o mare vâlvă de presă, la fel cu procesele din Rusia sfârşitului de secol, la care era chemat ca o autoritate nimeni altul decât Dostoievski. Printr-o misterioasă empatie, Clarisa simte în Moosbrugger un fel de forţă charismatică. Într-un eseu despre psihopatologia colectivă ce a provocat ascensiunea fascismului, Jung arată că "senzaţia pe care o stârneşte orice crimă şi interesul pasional pentru urmărirea criminalilor, pentru procesele ce li se intentează şi pentru altele asemenea, demonstrază că toţi [...] sunt extrem de interesaţi de crimă. [...] Toţi îşi manifestă indignarea şi cer insistent pedepsirea criminalului, dar cu atât mai zgomotos, cu atât

mai multă înverşunare şi cruzime, cu cât mai arzătoare este scânteia răutăţii în propriul lor suflet"[8].

Moosbrugger condensează şi înfăptuieşte tendinţele violente ale colectivităţii, care, ipocrită, îl condamnă, în acord cu propriul ei cod moral, dar subliminal se delectează în faptele lui. Sub influenţa lui Meingast (caricatură a filosofului iraţionalist Ludwig Klages), Clarisa intuieşte în criminal profetul obscur al unei noi divinităţi ce ia tot mai mult în stăpânire Kakania, divinitate ce personifică *umbra* colectivă[9]. Frustările şi resentimentele unei societăţi ce se clatină, anxietatea şi nesiguranţa stării de criză îşi găsesc supapa în gesturi de agresivitate şi anomie. Într-un sens mai larg, Moosbrugger reprezintă fascinaţia faţă de latura iraţională a comportamentului uman, faţă de viaţa pulsională refulată de pozitivismul modern. Cenzurate, renegate, aceste tendinţe capătă un aspect exploziv şi destructiv, ce răbufnesc prin indivizi cu un control lucid scăzut asupra lor înşile. Clarisa se simte chemată să lupte pentru evadarea lui Moosbrugger, pentru că acest act îndeplineşte simbolic descătuşarea inconştientului atavic. Isteric, femeia vede în el geniul umanităţii ce a fost copleşit de mediocritate, sterilizat de raţiune şi rigidizat de morală.

După eşecul acţiunii Moosbrugger (executat în urma unei noi crime), Musil o conduce pe Clarisa, bolnavă la rândul ei, în acelaşi sanatoriu unde aceasta îl cunoscuse pe psihopat. Prin închiderea cazului Moosbrugger, scriitorul pare a fi vrut să "rezolve" criza ce a dus la primul război mondial. În schimb, ascensiunea fascismului şi profilarea unei noi crize, ce va culmina în al doilea război, determină o redeschidere a cazului Clarisei. În fragmentele ce urmau să intre în alcătuirea volumelor postume neterminate figurează proiectul unei restructurări radicale a romanului în jurul Clarisei. Musil îşi propusese să urmărească pas cu

---

[8] Carl Gustav Jung, "După catastrofă", în *Puterea sufletului. A treia parte. Psihologie individuală şi socială*; texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Ed. Anima, 1994, p. 109.

[9] În mod similar, Jung identifică personificarea umbrei colective ce a dus la izbucnirea celui de-al doilea război mondial în zeul teutonic Wotan. Vezi studiile "Wotan", şi "Bătălia împotriva umbrei", în *ibidem*.

pas, cu o penetranţă clinică zguduitoare, decompensarea personajului. Stării de epuizare în care cade Clarisa după "prăbuşirea" lui Moosbrugger îi succede "iminenţa unei noi vigori", ce o împinge de astă dată pe ea însăşi să evadeze, convinsă de rolul mesianic al exaltării ei. "Anumite boli nu sunt doar fenomene personale, ci de ordin social", meditează Clarisa, oferind nu atât cheia unei parabole, cât a unui caz emblematic. Fără nici un *parti pris* moral, scriitorul se lasă să alunece în apele înşelătoare ale demenţei personajului, unde categoriile morale de bine şi de rău sunt înlocuite cu categorii din filosofia iraţionalistă, cum sunt cele de vital şi letal. În tonul logicii nevrotice a lui Nietzsche şi în concordanţă cu logica mitică a morţii purificatoare, ea îşi spune: "Nu este exclus ca ceea ce astăzi nu duce decât la distrugere interioară să regăsească într-o zi o valoare constructivă".

Valoarea simptomatică a unui destin precum cel al Clarisei depinde de rezonanţa lui intimă cu psihologia socială. Personajul descoperă, din proprie experienţă, că o epocă se solidarizează sau se desolidarizează de mariile ei figuri, considerându-le fie genii, fie nebuni. În cazul lipsei de rezonanţă colectivă, profetul este considerat un maniac şi este marginalizat într-un ospiciu. În cazul concordanţei, profetul este crezut şi urmat, chiar dacă direcţia deschisă de el este malignă. Jung a analizat în acest sens erijarea în dictator a lui Hitler, prin precipitarea tendinţelor iraţionale ale unei societăţi asupra unui individ ce pretinde să ia asupra sa întreaga responsabilitate. Tensiunile nerezolvate îşi găsesc în acest fel o cale de eliberare nefastă, ce conduce la demenţă colectivă şi holocaust. Clarisa nu va apuca să devină un profet, pentru că decompensarea ei urmează o traiectorie prea vertiginoasă, dar aproape toate simptomele ei sunt semnificative pentru o societate ce se îndreaptă spre dictatură.

Dacă obsesia Clarisei faţă de Moosbrugger sugera o luare în posesie a personajului şi a societăţii de către umbră, a doua ei criză maniacală pare a avea loc datorită emergenţei unui alt complex inconştient, a lui *animus*. Componentă masculină a sufletului feminin, *animus*

constelează ca o pulsiune brutală, marţială, ce impune transfigurarea psihică şi fizică a Clarisei într-o femeie "slabă, osoasă", cu "un adevărat corp de băiat".

De ce a simţit totuşi Musil nevoia de a simboliza psihologia naţiunilor agresive print-un chip de femeie? Ideologic, se întrevede aici un reflex al valorizării de către Nietzsche a păcii şi a războiului în termeni de vigoare, respectiv slăbiciune. Pacea este asimilată feminităţii şi pasivităţii. Jacques Le Rider a arătat că Viena modernă avea despre sine o reprezentare în termeni de feminitate, langoare, slăbiciune, decadenţă, în timp ce Germania era percepută fantasmatic printr-o imagine masculină, virilă, impunătoare[10]. "Or, femeia are senzaţii feminine în faţa unui bărbat superior, şi senzaţii virile în faţa unuia inferior". Apariţia unui ego viril, marţial, în Clarisa, ar sugera aşadar emergenţa unei mentalităţi "prusace" în sufletul "austriac".

Clarisa se scindează în două personalităţi, considerându-se pe rând Mântuitorul (Christ) şi Nietzsche (Antichrist), Mesia şi Supraomul. În spatele acestora stă eul feminin (creştinismul era considerat de Nietzsche o religie a celor slabi, a sclavilor şi a femeilor) şi *animus*-ul masculin, a căror unificare ar da naştere, în limbajul schizofren-mitic al eroinei, Hermafroditului. Este o nouă figură care, în acord cu obsesiile epocii, exprimă criza identităţii masculine şi reconfigurarea unui psihism transexual, a unui gen neutru, a unui al treilea sex. Dacă în romantism, la filosoful Franz von Baader spre exemplu, hermafroditul apărea încă drept însumarea puterilor masculine şi feminine, în timp ce androginul era văzut ca o depăşire a acestora, în Viena modernă hermafroditul capătă o conotaţie mai apăsat negativă. Alfred Adler vede "hermafroditismul psihic" drept rezultatul voinţei de putere a individului, "protestul viril" prin care omul îşi rezolvă complexele de inferioritate. În comparaţie cu

[10] Spre exemplu, Franz Grillparzer invocă Austria astfel: "Între copilul Italia şi bărbatul Germania, te afli tu, efeb cu obrajii roşii"; Hofmannsthal descrie caracterele naţionale prusac şi austriac astfel: primul "ân aparenţă viril", al doilea "ân aparenţă minor"; criticul Eugen Wolff imaginează alegoric modernitatea vieneză ca "o femeie

androginul, C. G. Jung tratează hermafroditul drept o figură imperfectă şi monstruoasă, în care unificarea contrariilor are loc la un nivel bestial, iar nu la unul spiritual[11]. Clarisa parcurge acelaşi traseu psihologic cu Ulrich şi Agatha, dar nu într-un registru iniţiatic şi mistic, ci într-unul malefic-patogen.

Apropierea de echilibrul monstruos al hermafroditismului îi trezeşte Clarisei sentimentul maladiv al unei misiuni sacre, de "mântuire" şi "redeşteptare". Aspiraţia soteriologică devine o manie, pe care vrea să o impună obsedant celor din jur. La fel cu Marele Inchizitor, protagonista este convinsă că "nu putea să îi salveze pe ceilalţi decât cu forţa". În mod compulsional, în jocurile ei sterile cu figuri geometrice simpliste, se instalează imaginea crucii, însemn christic dar şi simbol arhetipal al reunificării contrariilor, al refacerii unităţii sus-jos, dreapta-stânga, spirit-trup, bărbat-femeie (Musil dând astfel o sugestie asupra motivelor adoptării swasticii de către naţional-socialism).

După o rătăcire prin ţinuturile solare ale Italiei, unde în "sângele roşu al lui Nietzsche se instilase negrul nebuniei", Clarisa se refugiază pe o insulă izolată, pentru a relua "misiunea eşuată" a filosofului german. Rebotezată în spiritul ideii nietzscheene de purificare şi transcendere a condiţiei umane prin boală, "Insula sănătăţii" anunţă ideea fascistă de curăţire socială şi rasială. Insula nu este în fapt un paradis, aşa cum o vede personajul, nu este "insula fericirii" pe care se refugiază Ulrich şi Agatha, ci o garnizoană. Impresia dominantă este de depopulare şi pustietate geometrică, prefigurând autismul dictaturii şi al militarizării. Peisajul este comparat la un moment dat cu trupul catatonic al unui creier dement. Încercând să îşi descrie trăirile, Clarisa ajunge la un grad de depersonalizare care o face să transcrie drept ale sale un articol despre Sfântul Francisc din Assisi şi aforisme din Nietzsche. Argumentele cu

---

învăţată, dar pură, însufleţită precum spiritul timpului, cu rochia umflată de vânt şi părul unduind, înaintând cu îndrăzneală".

[11] Vezi A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Dicţionar critic al psihologiei analitice jungiene*, Binghamton & Cluj, Ed. S. Freud, 1995, s.v. *androgin* şi *hermafrodit*.

care îşi justifică plagiatul nu amintesc de logica mistică a renunţării la propriul eu, ci mai degrabă echivalează cu o politică de cucerire: "în loc de a dori să fie originali, oamenii ar trebui să înveţe să-şi aproprieze" operele altora.

Pe măsură ce se apropie de "revelaţia" finală, Clarisa începe să audă voci misterioase, simptom al dezagregării sale psihice. Complexele autonome, *umbra*, *animus*, scapă de sub controlul eului şi sunt ipostaziate în natură ca demoni, suflete ale obiectelor, spirite elementare. Decompensarea finală, corelativ subiectiv al războiului, este precedată de o senzaţie de atotputere magică, de un complex de grandoare şi invincibilitate. Clarisa are senzaţia unei participări mistice la natură, a unei voinţe fără egal, ce i-ar permite să transforme lumea după propriile-i dorinţe, pe deasupra cauzalităţii şi legităţilor fizice. Un filtru roşu se lasă peste privirea femeii, învăluind peisajul în culori de holocaust. În lumina lui sângerie, Funcţionând ca o "cameră de developare", această privire sângerie revelează imaginile teriomorfe care o bântuie pe bolnavă. Clarisa suferă de *pseudologia phantastica*, o formă de isterie care îl face pe bolnav să creadă în realitatea propriilor fantasme şi minciuni, diagnostic pe care Jung i-l pune lui Hitler.

În acelaşi timp cu hipertrofia personalităţii, Clarisa trăieşte în plan real o prăbuşire rapidă. Asociaţiile sale delirante se exprimă printr-un limbaj simbolic tot mai abscons, tot mai primitiv, care sfârseşte prin a renunţa la cuvinte pentru a folosi direct obiectele desemnate: pietre, oase, pene, lemne, scoici. O asemenea lingvistică reificată propuneau şi savanţii nebuni întâlniţi de Gulliver în marea academie din Lagado. Stării demoniace, de maximă expansiune senzorială şi afectivă, observată de Jaspers în crizele psihotice, îi urmează prăbuşirea în insula pustie a autismului. Mântuirea pe care o căuta Clarisa nu o conduce la realizarea sinelui, dimpotrivă, ea presupune anihilarea conştiinţei şi descompunerea personalităţii. În paralel cu colapsul personajului, romanul era plănuit să se încheie cu izbucnirea celui de-al doilea război mondial.

Se împlineşte astfel principiul pe care Musil şi-l trasa sie însuşi, într-una din schiţele capitolelor neterminate: "Ceea ce clocoteşte în Clarisa sunt elementele epocii". Asemenea observaţii teoretice ridică o problemă de poetică şi creativitate, legate de condiţia eseistică a romanului modern. În ciuda numeroaselor teorii şi idei care susţin osatura lui narativă, *Omul fără însuşiri* nu se transformă niciodată într-un eseu. Abia prin publicarea manuscriselor postume, din laborator au ieşit la suprafaţă diverse principii de poetică, idei diriguitoare, scurte formulări conceptuale, care aveau probabil un rol mnemotehnic în procesul de creaţie. Musil îşi nota, în expresii concentrate, ideile ce devansau desfăşurarea ficţiunii, lăsându-şi-le ca pe nişte jaloane pentru mai târziu.

Iată, *in nuce*, programul de investigare a delirului paranoic al Clarisei: "Toate ideile Clarisei au un corelativ raţional: nu trebuie dezvoltate la întâmplare, ci trebuie să le descriu foarte raţional". Poate fi întrevăzut aici mecanismul de creaţie care stă la baza imaginarului musilian. Natură raţională, Musil nu pleacă de la intuiţii inefabile sau reprezentări sinestezice, precum un Proust, ci de la formulări teoretice. În schiţe şi eboşe apar numeroase astfel de nuclee ideatice aşternute la primul jet. În variantele elaborate, însă, nucleele dispar complet, dizolvate, "expandate" într-o pastă narativă care nu mai are nici o intenţie conceptuală. Umbrele ideilor continuă să plutească difuz asupra textului, asemeni unor nebuloase care au rezultat în urma exploziei unor supernove. Travaliul lui Musil nu constă în a le oculta sau a le camufla, şi nici în a le "traduce în imagini", ci în a pătrunde în interiorul lor pentru a le supune unei dezvoltări monstruoase. Puse sub lentila unei "răbdări epice" aproape sadice, ideile se măresc, se desfac, cresc cancerigen, devin iraţionale.

Întreg algoritmul scriiturii musiliene poate fi dedus din primele rânduri ale romanului. Pe aproape o pagină sunt descrise, în limbaj ştiinţific detaliat, caracteristicile meteorologice ale atmosferei: cicloni şi anticicloni, izoterme şi izotere etc., pentru ca scriitorul să recunoască în final, ironic la adresa *incipit*-ul tradiţional, că nu dorise să spună decât că "era o zi frumoasă

de august a anului 1913”. Cu o răbdare obsedată, Musil se opreşte asupra fiecărei imagini sau gest, dezvoltându-le acromegalic. O intrigă derizorie, cum este organizarea “Acţiunii paralele“ (proiect de sărbătorire a împăratului, pus la cale de un grup de diplomaţi care vor să-l coopteze şi pe Ulrich), se urneşte cu o lentoare de leviathan, acoperă mii de pagini, şi apoi se evaporează ca un balon de săpun, o dată cu izbucnirea războiului mondial.

Amplificarea delirantă a detaliilor se constituie în cele din urmă într-o demonstraţie prin reducere la absurd. Privită la microscop, lumea Kakaniei, atât de solidă şi compactă în aparenţă, îşi dezvăluie porii, fisurile şi neanturile, care altfel ar fi rămas inobservabile. Conglomeratul austro-ungar încetează de a mai arăta ca un organism şi devine o îngrămădire de mecanisme dezmembrate. Faptele oamenilor îşi pierd aspectul raţional, dezvăluind colcăiala de intenţii haotice şi centrifuge ce stau la baza lor. “Acţiunea paralelă”, gândită de către promotorii ei ca o manifestare pacifistă, pe temeiuri umanitariste, apare, în această analiză laborioasă, unul din fermenţii care duc la izbucnirea războiului. Prin tehnica sa, romancierul pune în evidenţă acei “nenumăraţi factori ai lumii exterioare şi interioare, *factori de armonie* [s.n.] care conduc la război când devin conştienţi de indeterminarea lor”. Contemporan al lui Erwin Schrödinger, Musil transpune în literatură mecanica cuantică: sub suprafaţa solidă a lucrurilor şi oamenilor, el descoperă haosul infinitezimal.

Scriitorul este interesat de glisajele imperceptibile, de dinamica aleatorie a substărilor mentale şi sociale. Pentru aceasta, el încetineşte ritmul ficţiunii şi pătrunde în intratimp, acolo unde, văzute pe dinăuntru, ca o muzică ascultată *din interior*, întâmplările indivizilor şi ale grupurilor devin fluide. Musil atinge un prag incredibil de ductibilitate a subiectului epic, ca şi cum tensiunea creatoare ar fi încontinuu reprimată şi obligată să se scurgă printr-o fantă minusculă. Cumulul de energie nedescătuşată şi aşteptare forţată colorează încet totul într-o lumină ireală. Izbucnirile dramatice sunt consecvent amânate, într-un refuz deliberat al atingerii climaxului şi eliberării. Menţinându-se permanent sub nivelul liminar al manifestării,

în zona posibilului şi a cauzalităţilor nefinalizate, Musil procedează ca un *scriitor fără însuşiri*. Scrisul său îşi refuză încăpăţânat orice sclipire, orice luminozitate, orice calitate epică, în aşteptarea a *altceva*.

Scopul ultim al acestei asceze narative este nu doar estetic, ci şi psihic: extazul. Romanul este evident mai mult decât o simplă parabolă. Vaporizând nucleele conceptuale şi suspendând sau amânând formarea unui sens teoretic, Musil urmăreşte un obiectiv mult mai direct şi genuin: declanşarea "celeilalte stări". Scriind despre androginul Ulrich-Agatha sau despre hermafroditul Moosbrugger-Clarisa, luminând aceste două feţe ale unui *numinosum* ce constelează în literatura vieneză, romancierul pare a explora şi a-şi provoca prin scris o experienţă de transcendere interioară.

Se pare că Musil ar fi atins efectiv extazul, ceea ce a dus la dorinţa de restructurare a întregului material epic. Robert Kaiser, unul din exegeţii săi, crede chiar că, experimentând beatitudinea, scriitorul a devenit incapabil şi nici nu a mai fost interesat să ducă la bun sfârşit proiectul iniţial al celor patru volume. Romanul a putut fi instrumentul concret de trezire şi represie a propriei vitalităţi, până la punctul de concentrare şi explozie a "celeilalte stări". O ciudată euforie auctorială, care este mai mult decât un simplu efect stilistic, se face simţită atunci când cei doi fraţi se retrag pe "Insula paradisului".

Pe firul scrisului, Musil navighează printre formaţiuni şi continente psihice necunoscute, interzise, pe care le-au scos de sub apă crizele identităţii moderne. Apatia, narcisismul, incestul, sentimentele oedipiene, transgresarea sexuală şi fantasmele genului neutru, demenţa şi posesia, toate sunt desfăşurate şi proiectate în personaje şi situaţii. Demersul este fascinant şi terifiant în acelaşi timp, ca orice apropiere de *numen*. Musil a simţit ambivalenţa fenomenelor, întrebându-se, prin Clarisa şi Moosbrugger, dacă extazul încercat de Ulrich şi Agatha nu îşi are reversul în psihoză.

Iar dacă privim androginul şi hermafroditul ca formaţiuni ale mentalităţii colective, problema devine şi mai acută. Prin personajele sale, Musil sugerează că inflaţia raţională a lumii moderne a avut drept consecinţă căderea în puterea umbrei colective, instalarea barbariei şi izbucnirea războiului. În ciuda aparentei sale lucidităţi dezabuzate, literatura vieneză este străbătută, după cum susţine Vintilă Horea[12], de un fior al apocalipsei.

[12] Vintilă Horea, *Introducción a la literatura del siglo XX*, Universidad Gabriela Mistral, Editorial Andrés Bello, 1989.

Proza românească interbelică.

De la Filia la Neikos

În poemul filosofic *Despre natură*, Empedocle concepuse un model cosmologic pulsatoriu, în care universul este condus alternativ de două principii contrare: *Filia* (iubirea) şi *Neikos* (ura). Când lumea este stăpânită de Filia, toate elementele intră într-o armonie şi coeziune perfectă, alcătuind un amestec omogen, gânditor, divin, *Sphairos*. Când Ura pătrunde în corpul cosmic, ea începe să despartă membrele acestuia, să izoleze elementele, până la separarea lor completă[1].

Un proces similar traversează literatura română în perioada dintre cele două războaie mondiale. Acest proces poate fi pus în evidenţă urmărind modul în care scriitorii concep relaţia dintre bărbat şi femeie, metamorfoza pe care o suferă ideea de cuplu de la romancierii începutului de secol la cei interbelici. Este vorba de două *formae mentis* ce individualizează fără putinţă de confuzie două formule narative. Romanul de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX aşază cuplul într-o paradigmă idilic-romantică. N. Filimon, M. Kogălniceanu, Duiliu Zamfirescu, I. Agârbiceanu, imaginează relaţia dintre bărbat şi femeie ca pe o microarmonie ce restabileşte o oază de paradis în mijlocul unei lumi mai mult sau mai puţin corupte. Gheorghe şi Maria, Manoil şi Zoe, Mihai şi Saşa, Vasile şi Elenuţa refac o enclavă de puritate în faţa forţelor disolutive ale avariţiei, dorinţei de parvenire, poftei de putere, pulsiunii de distrugere. Cuplul îndrăgostiţilor reproduce modelul androginului, impus cu autoritate de către proza şi poezia lui Mihai Eminescu. Acest *pattern* romantic poate fi pus sub semnul Filiei, al Erosului cosmogonic, ce uneşte laturile contrare ale lumii. Bărbat şi

[1] Empédocle d"Agrigente, în Yves Battistini, *Trois présocratiques. Héraclite, Parménide, Empédocle*, Paris, Gallimard, nrf, 1968.

femeie, înger şi demon, lumină şi întuneric, sus şi jos, realitate şi vis, micro şi macrounivers se ating în întreg.

Dar Neikos sfârşeşte prin a ataca şi distruge acest bastion al armoniei reprezentat de cuplul romantic. Deja în romanele lui Filimon sau Agârbiceanu, personajele angelice făceau o figură palidă şi desuetă, în comparaţie cu personajele negative, mult mai vii şi veridice din punct de vedere estetic, semn că formula idilic-romantică nu mai făcea faţă celei realist-naturaliste. Mitul androginului, scos la suprafaţă de mentalitatea romantică, suferă din nou o ocultare, în sens heideggerian. Dacă la Eminescu el iradia în plin plan, ca un *numinosum* contactat direct, la scriitorii interbelicii el îşi reia poziţia scufundată. O realitate cenuşie şi apăsătoare, î*nvrăjbită*, refulează modelul arhetipal al *erosului*, care se străvede tot mai îndepărtat şi cu mai mare greutate. Dificultatea sporită de a actualiza nunta mistică poate fi pusă în evidenţă în romanul *Adam şi Eva* al lui Liviu Rebreanu, construit şi el pe tema eminesciană a avatarilor care îşi caută jumătatea androgină. Spre deosebire însă de Eminescu, la Rebreanu "uitarea" face ca momentul "recunoaşterii" dublului să intervină întotdeauna prea târziu, într-un moment când existenţa protagoniştilor ia sfârşit în mod dezastruos.

Literatura interbelică se face ecoul unei schimbări profunde de mentalitate, ce atrage criza modelului romantic al erosului. Originea ei se află în mişcările subterane ce au avut loc în modernitatea vieneză. Pierderea reperelor de individualizare sexuală şi criza identităţii genurilor ce a izbucnit în literatura *fin-de-siècle*[2] a ruinat polarizarea masculin-feminin şi a dizolvat ideea de cuplu. Arhetipul romantic al androginului, reînviat de mentalitatea decadentă, ajunge la o expansiune maximă, care îi provoacă dezagregarea. O dată cu dispariţia principiului complementarităţii, contrariile îşi pierd coerenţa, anulând ideea de conjuncţie alchimică a sexelor. Armonia dintre îndrăgostiţi dispare, Erosul este înlocuit de către Neikos,

forţă de disoluţie şi vrajbă. În mod exemplar, romanul care deschide "noua structură" se numeşte *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, Gib Mihăescu, George Călinescu devin martorii metamorfozei pe care o suferă *imago*-ul cuplului în imaginarul colectiv interbelic.

Relaţia fantasmatică dintre bărbat şi femeie este doar o sinecdocă pentru modul în care o societate rezolvă problema relaţiei dintre contrarii. Ea depinde de modul cultural de soluţionare a tensiunii dintre conştiinţă şi inconştient, dintre eu şi *anima*, dintre principiul realităţii şi principiul plăcerii. *Imago*-ul cuplului rezumă apropierea sau distanţa dintre real şi ideal. Romantismul şi modernitatea aşază acest raport în termeni diferiţi, în baza atitudinilor lor structural divergente. Construit pe ideea magică a corespondenţei contrariilor, romantismul conferă fantasticului, iraţionalului, visului, aceeaşi consistenţă cu cotidianul raţional diurn. Având acces la energia subterană a propriului inconştient, romanticul se simte capabil să provoace epifanii ale supranaturalului, să ipostazieze irealitatea în mijlocul lumii fizice. Suprarealismul, ultim bastion romantic, este încă în căutarea acelui "anumit punct al spiritului unde viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, înaltul şi josul încetează de a fi percepute contradictoriu".

Mentalitatea modernă, în schimb, opune Erosului romantic pe Anteros, principiu al discriminării şi disjungerii. În mod simptomatic, primul nostru roman de analiză, *Adela* lui Garabet Ibrăileanu, povesteşte o iubire ce nu se poate împlini. La nivelul ficţiunii, cauza neîmplinirii rezidă în temperamentul de "om de prisos", sau poate de "om fără însuşiri" al lui Emil Codresu, precum şi în inhibiţia şi angoasa incestului, provocată de diferenţa de vârstă dintre doctor şi Adela. La nivel simbolic, s-ar putea spune că romanul măsoară chiar diferenţa de vârstă dintre două generaţii şi două paradigme culturale. Între "lumea veche", antebelică,

---

[2] Vezi Jacques Le Rider, *Modernitatea vieneză şi crizele identităţii*, Iaşi, Editura Universităţii "Al. I. Cuza", 1995; Vintilă Horea, *Introducción a la literatura del siglo XX*, Universidad Gabriela Mistral, Editorial Andrés

reprezentată de Emil Codrescu (şi de Ibrăileanu însuşi) şi lumea nouă, interbelică (simbolizată de Adela şi de un şir întreg de fete şi femei inefabile – până la Otilia lui George Călinescu), s-a căscat o falie ce nu mai poate fi acoperită de iubire şi atracţie.

Obsedat de distincţii şi dihotomii, de precizie şi specializare, spiritul modern intră într-o schizoidie scientistă, într-o stare de ruptură cu sine însuşi. Oscilograful literaturii resimte rapid această criză, înlocuind iubirea mistică, empatetică, prin gelozie şi incomunicabilitate. În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* a lui Camil Petrescu, disoluţia căsniciei protagoniştilor măsoară simbolic restabilirea distanţelor dintre real şi ideal, retragerea transcendentului din contingent. Gândirea romantică aspira să materializeze fantasmele, să concretizeze idealul feminin într-o femeie reală (chiar dacă aceasta păstra un aer fantomatic-vampiric). Gândirea modernă merge într-o direcţie contrară: ea tinde să evaporeze personajul feminin, să transforme femeia dintr-o prezenţă concretă într-o idee pură. Dintr-o făptură ce îşi umple perfect conturul, femeia se sublimează la condiţia unei obsesii. Personajele masculine încetează să mai perceapă în iubitele lor carnalitatea şi se pierd în labirintul unor figuri evanescente, a căror imagine este secretată de propria lor minte.

Filosofia care instrumentează acest proces este fenomenologia. Alături de intuiţionismul bergsonian şi de tehnica proustiană, "noua structură" se resimte de influenţa lui Husserl, introdusă în literatura noastră de Camil Petrescu. Privită mai atent, investigaţia la care este supusă femeia în opera camilpetresciană reprezintă o *epoché*, o încercare de reducţie fenomenologică a figurii feminine. Ştefan Gheorghidiu, Ladima, Andrei Pietraru pun între paranteze imanenţa femeii şi încearcă să degaje din comportamentul, din manifestările, din gesturile ei o esenţă a feminităţii, un arhetip erotic. Setea de absolut îi împinge să caute în parteneră un *eidos* transcendental, de dincolo de apariţiile sale fenomenale. Sub privirea

---

Bello, 1989.

bărbatului, care urmăreşte să dezvelească din accidental trăsăturile nucleare şi să le regrupeze într-un chip atemporal, personajul feminin suferă o derealizare moleculară, radiografică.

Întregul proces este însă viciat de două presupoziţii care aparţin sistemului de prejudecăţi al epocii. Prima constă în identificarea eronată a esenţei cu spiritul şi a aparenţei cu trupul. Cea de-a doua în distribuţia falocratic-patriarhală a regnului masculin către spirit şi a celui feminin către trup. Aceste două prejudecăţi conduc la eşecul unei adevărate analize fenomenologice.

Influenţaţi inconştient de vechea dihotomie trup / suflet, eroii lui Camil Petrescu provoacă o dedublare a imaginii femeii între aparenţă şi esenţă. Abordând realitatea cu dorinţa de a identifica absolutul, ei impun numenului să părăsească fenomenul, astfel încât în centrul personajului feminin pare a se instala un neant ontic. Femeia concretă, care îşi conţine propria fiinţă, este programatic ignorată, în timp ce femeia ideală, izolată prin analiză, se dezvăluie a fi o "frumoasă fără corp", o "transcendenţă goală". Punând fenomenul între paranteze, eroii aceştia "obsedaţi de idee" se izolează într-o lume de imagini. Ei încearcă să-şi aproprie portretul idealizat, dar ignoră făptura reală a iubitei.

Pe de altă parte, protagoniştii cad victimele unui model antropologic falocratic, care distribuie spiritul – masculinităţii, iar instinctualitatea – feminităţii. Prin prisma unei asemenea distribuţii, femeia rămâne indisolubil legată de vegetativ şi nu poate fi sublimată la idee fără a-şi pierde esenţa. Încercarea lui Ştefan Gheorghidiu de a o converti pe Ela întru filosofie rămâne o utopie. Aceeaşi incongruenţă a femeii cu idealitatea o acuza, cu pesimism misogin, şi Eminescu, într-o fază târzie, de dezabuzare "postromantică", reprezentând-o alegoric prin refuzul Cătălinei de a-l urma pe Hyperion. Misoginia protagoniştilor interbelici este un efect de perspectivă pe care îl induc ei înşişi. Ei îşi dispreţuiesc iubitele, pentru că acestea nu se lasă reduse la esenţe spirituale.

Combinând cele două prejudecăţi, protagoniştii literaturii interbelice intră într-o contradicţie de termeni: pe de o parte, ei îşi propun să decanteze esenţa spirituală a femeii; de cealaltă parte, ei identifică aprioric feminitatea cu corporalitatea şi sexualitatea. În aceste condiţii, esenţa femeii este în mod necesar vidă. Privită eidetic, femeia apare ca un gol, ca o absenţă. Pe ecranul "intelectului transcendental", femeia reală se disipează într-o imagine evanescentă. Punând contingenţa între paranteze, eroii eludează implicit logica internă a comportamentului feminin, precum şi posibilitatea de a-l înţelege. Femeia instinctuală, care, în termenii propriilor lor prejudecăţi, este femeia reală, le scapă de sub control, în timp ce ei se concentrează asupra unei femei spirituale care, în baza aceluiaşi sistem, este o femeie ideală, ireală.

În loc să pună în evidenţă substratul ontologic al feminităţii, *epoché*-ul izolează doar categoriile apriorice prin care intelectul bărbatului percepe femeia. Figura ideală a iubitei nu se alcătuieşte din *realia*, ci din proiecţiile subiective, din *imago*-urile erotice ale îndrăgostitului. Metoda fenomenologică aplicată de eroii moderni figurii iubitelor lor are drept rezultat, în mod doar aparent surprinzător, constelarea idealului feminin din inconştientul bărbatului. Protagoniştii nu se mai raportează la femeia în carne şi oase, care le devine inaccesibilă asemeni "lucrului-în-sine" kantian, ci la personificările fantasmatice ale propriei *anima*. Din cauza aceasta, ei devin incapabili de a urmări şi a pricepe, în ciuda sensibilităţii lor maladive, evoluţia interioară a partenerei. Ceea ce ar trebui să fie analiză a celuilalt devine introspecţie. Comportamentul femeii pare dictat de o logică transcendentă observatorului, care este veşnic depăşit şi surprins de gesturile iubitei, incapabil de a-i anticipa pasul următor. Poliperspectivismul are din acest punct de vedere o intenţie recuperatoare, aceea de a compensa "orbirea" protagoniştilor prin conjugarea prismatică a cât mai multor unghiuri de observaţie. Prin aceasta, demersul narativ devine şi el fenomenologic, urmărind inventarierea şi conjugarea tuturor aparităţiilor eroinei, pentru o cât mai exactă aproximare a caracterului ei.

Privirea eroilor camilpretrescieni are un efect derealizant asupra figurii femeii. Asimilată fenomenului, persoana reală a iubitei este aruncată într-un con de umbră, în timp ce imaginea fantasmată este ridicată la rang de numen. Prin introducerea acestei perspective schizoide, protagoniştii romanului interbelic pierd accesul la fiinţa adevărată a femeii, iar ideea de cuplu intră în criză. În locul armoniei esenţiale, între bărbat şi femeie se instalează neîncrederea, jocul aparenţelor. Căutând într-o direcţie greşită, bărbaţii nu mai pot reface comunicarea directă între suflete. Mereu speriaţi că esenţa femeii le scapă, ei sunt stăpâniţi de *gelozie*. Iubirea romantică, bazată pe încrederea în consistenţa esenţelor, face loc vrajbei, ca efect al pierderii senzaţiei de plenitudine pe care o dădea coincidenţa dintre esenţă şi aparenţă.

Glisajul dintre fiinţa reală şi cea ideală a iubitei nu afectează persoana propriu-zisă a femeii, ci doar imaginea acesteia în ochii bărbatului. Cel alienat este aşadar nu personajul feminin, ci personajul masculin. Căutând adevărul absolut, acesta se izolează, fără să-şi dea seama, în "turnul de fildeş" al intelectului transcendental. El încetează să mai acţioneze asupra realităţii şi intră în relaţie cu o lume de fantasme. Şocul cu lumea concretă îi va provoca cel mai adesea prăbuşirea. Somaţiile lumii exterioare sfârşesc prin a spulbera idealul erotic, pe cel al "dreptăţii absolute" sau al poeziei pure. Ştefan Gheorghidiu, Gelu Ruscanu, Ladima sau Fred Vasilescu trăiesc sentimentul unei vidări de consistenţă a esenţelor, iar expresia acestei dez-iluzii este sinuciderea. Dintre ei, se va salva doar Gheorghidiu, pe care evenimentul traumatic al războiului îl deconectează de la transcendenţa goală şi îl reconectează la real. Din această perspectivă, eşecul cuplurilor este doar un simptom al crizei de realitate din literatura modernă. Derealizarea imaginii femeii este un efect secundar al crizei ideii de absolut, al deconspirării metafizicii. Aşa cum Don Quijote era o victimă a prăbuşirii idealului cavaleresc, personajele lui Camil Petrescu sunt şi ele victime ale des-fiinţării moderne a lumii.

Desprinderea imaginii iubitei de persoana reală a femeii se accentuează la Anton Holban. Întreaga proză holbaniană suferă de o pronunţată adumbrire a realităţii. Supusă unei *epoché* maligne, lumea romanescă se scufundă într-o lumină crepusculară. Pus între paranteze, mediul geografic, social, uman, care făcea deliciile descrierilor realiste, se restrânge la un ecran mental narcisiac. Doar în *Ioana* mai transpar fugar, ca nişte senzaţii din lumea de afară ce pătrund într-un vis, imagini ale satului de pe ţărmul mării, ale nisipului, ale valurilor. Redus transcendental, peisajul se topeşte într-o pastă cenuşie, ceţoasă, ce serveşte drept fundal şi ecran de proiecţie pentru autoanalizele sufleteşti.

Transferate în acest spaţiu, femeile îşi pierd corporalitatea. Din ele pare a se desprinde un halou de atitudini, fapte şi gesturi, precum acele particule imateriale, "idoli", care, după empiriştii englezi, sunt emanate de corpurile materiale. Protagoniştii nu mai au un contact direct cu partenera lor, ci doar unul mediat de aceste εἰδωλα. Recursul la realitate, care era esenţial în restabilirea punctului de reper pentru eroii lui Camil Petrescu, nu mai are eficienţă. Protagoniştii nu mai dispun de criterii intrinseci de verificare a realităţii, "scenariul" construit de ei se poate dispensa de modelul real. Sandu construieşte mai uşor imaginea Irinei atunci când se află departe de ea, brodând în imaginar. La Camil Petrescu, gelozia dă naştere la ceea ce am putea numi halucinaţii, adică fantasme create pornind de la percepţii şi informaţii exacte; la Anton Holban, fantasmele iau forma unui delir, ce se desfăşoară independent de persoana pe care o au drept obiect. Bărbatul şi femeia alcătuiesc un ciudat cuplu "în patru", în care fiecare partener se combină cu o proiecţie idealizată a celuilalt. Spre deosebire de personajele lui Camil Petrescu, cele ale lui Anton Holban nu mai sunt obsedate de verificarea corespondenţei imaginii cu realitatea. Ele preferă nevrotic nehotărârea şi îndoiala. Persoana reală, imprevizibilă şi incontrolabilă, este înlocuită cu un model ideal, de care protagoniştii pot dispune la discreţie, pe care îl pot controla după propria dorinţă.

Dacă Ştefan Gheorghidiu sau Ladima produceau oarecum involuntar, prin simpla acţiune a privirii lor "însetate de idei", disocierea figurii iubitei în esenţă şi aparenţă, eroii lui Anton Holban au învăţat să provoace această disociere ca mijloc de posedare fantasmatică a celuilalt. Chiar şi atunci când nu este conştient de mecanismul "creării de iluzii", Sandu îl pune în funcţiune în mod automat, dintr-o intenţie subliminală. Gheorghidiu sau Ladima ar dori, pe cât este posibil, ca omul real să se identifice idealului creat de ei; Sandu menţine deliberat ruptura dintre cele două figuri, deoarece fantasma celuilalt îi serveşte drept oglindă narcisiacă.

Prin *imago*-ul partenerei, eroul holbanian îşi construieşte propria personalitate. În această imagine, el are la dispoziţie un ecran pe care să-şi proiecteze şi să-şi redistrubuie trăirile, angoasele, complexele nerezolvate. Luciditatea morbidă, proliferarea autoanalizei în cazul lui Sandu a fost diagnosticată de critică drept un sindrom al imaturităţii caracteriale, al dependenţei de *imago*-ul matern. Acest blocaj psihic, nerezolvarea raporturilor cu sine, îl împiedică pe protagonist să se întoarcă spre lume. Incapacitatea de a le accepta pe femei ca atare, dar şi de a se lipsi de ele, îl face să producă substituţi imaginari.

O proastă aşezare în lume trădează o incertitudine acută asupra propriei persoane şi asupra propriei întemeieri existenţiale. Pentru a se certifica pe sine, Sandu are nevoie de celălalt ca de un martor pasiv şi aprobator. El trebuie să-i anihileze personalitatea, pentru a-l tranforma într-o oglindă necondiţionată. De aceea, relaţia fantasmatică dintre bărbat şi femeie se aşază pe modelul hegelian al *stăpânului* şi *slugii*. Ultimele trei romane ale lui Anton Holban explorează cele trei variante posibile de configurare a acestei relaţii.

În *O moarte care nu dovedeşte nimic*, Sandu este *stăpânul*, în timp ce Irina este împinsă la condiţia de *slugă*. Legătura dintre ei nu are aproape nimic din tandreţea iubirii, este mai degrabă un joc sado-masochist de putere. În Irina, Sandu se luptă cu propria fantasmă feminină, chinuind-o însă pe femeia reală. Aceasta, la rândul ei, manifestă o ciudată atracţie

faţă de gesturile sadice ale bărbatului, ce nu se explică doar prin simplă iubire, ci şi prin dependenţa de o fantasmă complementară, patern-tiranică. Fiecare proiectează asupra celuilalt *imago*-ul care îl fascinează, realizând prin această dispunere "în oglindă" o stare de echilibru pentru propriile probleme. Sandu îşi poate realiza fantasma de atotpotenţă doar dacă Irina îi certifică superioritatea acceptând propria inferioritate şi rolul de "umil".

Romanul *Ioana*, în schimb, pune faţă în faţă doi parteneri cu personalităţi la fel de puternice. Relaţia lor este o dificilă echilibristică de forţă, în care fiecare încearcă să-l transforme pe celălalt în *slugă*. Oscilând între atac şi apărare, între orgoliu şi umilinţă, Sandu şi Ioana sfârşesc prin a se despărţi fără ca vreunul să fi reuşit să proiecteze asupra celuilalt imaginea faţă de care vrea să pozeze în *stăpân*.

În sfârşit, în cel de-al treilea roman al tripticului, *Jocurile Daniei*, Sandu devine *slugă* a Daniei, căzând subjugat în jocurile ei de putere şi control. De astă dată, Sandu cunoaşte el însuşi postura Irinei, acceptând anihilarea voinţei, într-o simetrie ce ţine de logica reversibilă a acestor cupluri. Învins şi învingător, *stăpân* şi *slugă*, sunt două roluri nevrotice, pe care partenerii încearcă să le aplice propriului cuplu, înlocuind persoanele reale cu dublurile lor fantasmate.

Lumea "în oglindă" holbaniană păstrează totuşi un punct arhimedic de contact cu realitatea. Între omul concret şi imaginea lui ideală se menţine o legătură placentară, deosebit de importantă pentru eroul care provoacă sciziunea partenerului. Câtă vreme femeia reală şi cea imaginară rămân legate printr-un cordon ombilical, cea de-a doua nu se află sub controlul deplin al bărbatului, ci depinde de atitudinile celei dintâi. Pentru a "elibera" definitiv fantasma, ar trebui înlăturat "suportul" ei, partenera reală. Aceasta se întâmplă la moartea Irinei, moarte "care nu dovedeşte nimic", deoarece Sandu descoperă că nu era legat atât de fiinţa în carne şi oase, cât de imaginea ei.

Distanţa de la Camil Petrescu la Anton Holban poate fi măsurată prin impactul pe care realitatea îl are asupra fantasmelor protagoniştilor. Confruntat cu războiul şi moartea, Ştefan Gheorghidiu revine la realitate, "omorând" în efigie imaginea Elei, atunci când îi înapoiază toate obiectele comune, "întreg trecutul". Obligat să ia act de moartea Irinei, Sandu rămâne blocat în relaţia cu *imago*-ul feminin, care, în loc să se evaporeze o dată cu dispariţia suportului său, capătă independenţă şi o forţă sporită. Dacă pentru Ştefan Gheoghidiu vrajba dintre Ela adevărată şi Ela visată era o stare nefastă, din care alţi eroi camilpetrescieni se eliberează prin sinucidere, pentru Sandu dihotomia este o stare benefică, ce trebuie permanentizată. În loc să dorească resorbţia idealului, Sandu doreşte inconştient dispariţia modelului. El preferă să suprime evidenţa în favoarea fantasmei, căci prin aceasta devine stăpân absolut peste imaginea-slugă a celuilalt. Femeia reală păstra o doză ireductibilă de alteritate, ce nu se supune conştiinţei bărbatului; femeia ideală face parte din configuraţia psihică internă a protagonistului, dându-i libertarea de a-şi desfăşura nestingherit jocul de roluri.

Efortul depus de eroii lui Anton Holban pentru a detaşa imaginea ideală de fiinţa concretă indică totuşi că centrul de greutate continuă să cadă asupra realităţii şi nu asupra fantasmei. Gelozia lor ia naştere din spaima că cele două nu vor coincide, că femeia va trăda modelul pe care bărbatul i l-a imprimat. Suprapunerea fericită rămâne o aspiraţie constantă şi profundă a tuturor eroilor interbelici.

Un asemenea echilibru miraculos este atins în comedia lui G. M. Zamfirescu *Idolul şi Ion Anapoda*, unde fiecare din cei doi poli, femeia reală şi femeia ideală imaginată de bărbat, îşi acordă acele determinaţii care să îi faciliteze contopirea cu celălalt. Ion Anapoda a formulat un "idol" de feminitate, pe care îl proiectează succesiv asupra femeilor întâlnite. Idealul său are o maleabilitate cameleonică, adaptându-se fiinţelor reale. Pentru ca scenariul să

funcţioneze este însă nevoie ca femeia respectivă să manifeste o maleabilitate reciprocă, o disponibilitate de a se organiza după liniile aşteptărilor masculine. Singura dintre femei care nu rămâne insensibilă la "idolatrie" va fi Frosa, servitoarea pensiunii unde se consumă iubirea ratată a lui Ion pentru Mioara. Câtă vreme bărbatul nu proiectează asupra ei nici una din luminile imaginarului, slujnica pare scufundată într-un con de umbră. Pe măsură însă ce ea lasă să lucreze asupra ei tensiunea idealizantă iradiată de protagonist, figura ei pare a emerge din abis. Suport "plastic", ea este modelată de *imago*-ul feminin al bărbatului până ia treptat forma "idolului". Într-un proces de preluare de personalitate, servitoarea adoptă machiajul, îmbracă hainele, imită gesturile Mioarei, până ajunge să i se substituie.

Ion se dovedeşte a fi un mediator "hermetic", capabil să realizeze suprapunerea dintre planurile disjuncte ale realităţii şi dorinţei. Pe de o parte, el trăieşte întodeauna *dincolo*, în lumea paralelă a ideilor. Apelativul "dânsul" pe care i-l aplică cei din jur reflectă condiţia lui de străin, de vizitator din altă dimensiune, alienat de contingent. Instrumentul prin care se abstrage din imediat, conectându-se la fantasme, este trăirea erotică idealizantă. Pe de altă parte, pentru a fixa idealul erotic este nevoie şi de o operaţie inversă, de întoarcere a fantasmei către realitate. Spre deosebire de eroii lui Holban, Ion urmăreşte în mod programatic să încalce delimitarea dintre vis şi realitate. El este "anapoda" nu fiindcă extrage un idol dintr-o femeie (Mioara), ci fiindcă reuşeşte să imprime acest idol unei alte femei (servitoarea). Ion Anapoda răsuceşte aspiraţia înapoi spre concret, întoarce ideea în fenomen, vindecând, printr-un proces de trans-descendere, schizoidia metafizică de care suferă aceşti protagonişti care "văd idei".

Infinitezimala dezechilibrare prin care centrul de echilibru ontic se mută din sfera contingentă în cea ideală se produce în opera lui Mihail Sebastian. Această basculare eliberează "idolul" de necesitatea adaptării la modelul real. La Camil Petrescu şi Anton Holban, fantasma rămânea depedendentă de femeia concretă, urmându-i mişcările şi

transformările. Aceasta dădea reveriilor erotice ale protagoniştilor un aer apăsător, de zbor frânt în noroi, de încercare ratată de înălţare. Scrierile lui Sebastian, în schimb, degajă o impresie de graţie şi plutire, de libertate nelimitată, ce trădează ruptura ficţiunii de contingenţă. Protagoniştii nu mai sunt siliţi să ţină cont de comportamentul femeii pentru a-i construi o imagine idealizată. Dimpotrivă, ei alcătuiesc acest portret făcând abstracţie de referent, prin travaliu exclusiv în imaginaţie. Femeia şi fantasma evoluează pe traiectorii divergente, precum aştrii simbolici ai profesorului Marin din *Steaua fără nume*.

Totuşi, ruptura nu este definitivă, încât falia să nu mai poată fi acoperită. La G. M. Zamfirescu, iniţiativa de a dirija idealul spre o femeie contingentă îi rămânea încă bărbatului. La Mihail Sebastian, protagoniştii nu mai au puterea de a ieşi din fantezie şi a interveni în ordinea fenomenelor. O fac în schimb femeile, care, înţelegând natura abuliei bărbaţilor, preiau sarcina de a reface distanţa dintre planuri. Ele identifică portretul idolului imaginat de bărbat şi intră deliberat în acest rol. Chiar dacă există aproape întotdeauna şi un aspect interesat al comportamentului lor (Mona din *Steaua fără nume* este o amantă de lux, Magda din *Ultima oră* este o studentă ”liberală”, Corina din *Jocul de-a vacanţa* este în căutare de “aventuri” imaginare), meritul femeilor constă în puterea lor mimetică de a se lăsa modelate de idealul masculin. Eroinele lui Sebastian nu contravin niciodată idolului, ci i se adaptează cu naturaleţe şi caută să-l împlinească, pline de comprehensiune şi tandreţe. Naufragiată pentru o noapte într-un orăşel de provincie, în casa profesorului Marin, Mona se regăseşte cu uşurinţă în rolul de fantasmă pe care i-l atribuie profesorul, comportându-se asemeni unui ideal ce prinde corporalitate. La rândul ei, Magda ştie să profite de coincidenţa incredibilă dintre articolul istoric al profesorului Andronic şi afacerile oneroase ale industriaşului Bucşan, obligându-l pe acesta din urmă, care se crede şantajat, să finanţeze, adică să materializeze, expediţia arheologică visată de profesor.

Deşi a căzut pe un plan secundar, realitatea continuă să joace un rol de reper pentru lumea fantasmatică a lui Mihail Sebastian. În absenţa ei, sau în contradicţie cu ea, împlinirea idealului nu pare a fi totuşi posibilă. Căci nostalgia eroilor lui Mihail Sebastian rămâne totuşi aceea a suprapunerii femeii visate cu femeia reală. Supratema comediilor sale este conjuncţia, cel mai adesea întâmplătoare, dar nu mai puţin magică, dintre aspiraţie şi realitate. Consecinţele psihice ale acestei întâlniri merg de la depresie la extaz, în funcţie de tipul de echilibru, mai mult sau mai puţin nevrotic, pe care îl dizolvă sau îl reconstituie.

Constituţia sufletească a personajelor este esenţial dihotomică, deci traumatică. Gesturile lor au semnificaţia căutării unui echilibru compensatoriu sau a unei soluţii recuperatoare ori integratoare. Eroii din *Jocul de-a vacanţa* transformă pensiunea izolată unde s-au retras într-un spaţiu alternativ la lumea reală, într-un paradis iresponsabil. Fiecare dintre ei îşi camuflează identitatea reală sub o personalitate imaginară, adesea feerică, pe care o joacă pentru cei din jur, dar mai ales pentru ei înşişi. Ştefan devine prinţul de Galles, Corina – o balerină străină, Bogoiu – un căpitan de vas în plină croazieră. Totuşi, în toată călătoria lor pe mările fantasmei, semnalele realului continuă să urce din planul secund unde au fost refulate. Naivitatea adamică a eroilor e construită pe o *mauvaise conscience*, deoarece păstrează conştiinţa ficţiunii impuse prin abuz, a fugii culpabile din realitate, a interzisului încălcat.

În faţa presiunii realităţii, reacţiile personajelor sunt divergente. Ştefan îşi propune să permanentizeze conştiinţa adamică şi să se mute în fantasmă. Planul său constă în a extinde ficţiunea asupra întregii sale existenţe, în a prelungi "jocul de-a vacanţa" şi după plecarea din staţiune, în lumea cotidiană. Dar prin aceasta el îşi asumă o conştiinţă tragică, într-un anume sens existenţialistă, care îşi impune minciuna în mod deliberat, ca modalitate disperată de a da sens unei lumi triste. Corina, în schimb, sugerează o altă cale de a conserva fantasma: izolarea ei în amintire. Pentru ca vacanţa petrecută la pensiune să-şi păstreze aerul paradisiac, ea trebuie transportată în idealitate şi ferită de orice expunere la realitate. Plecând incognito, fără

să îşi ia rămas bun, ea nu mai permite confruntarea ulterioară a măştilor de vacanţă cu identităţile din viaţa de zi cu zi, lăsând întreaga idilă suspendată într-o idealitate pură, incontrolabilă.

Personajele lui Mihail Sebastian utilizează în sens invers procesul psihologic prin care aspiraţia spre un ideal irealizabil se transformă într-o frustrare. Ele se frustrează în mod deliberat pentru a provoca instaurarea unui ideal. În loc să încerce să materializeze în lumea concretă fantasmele care îi bântuie, ei preferă să suprime realitatea pentru a-şi crea fantasme. Iubita nu este dorită ca o femeie în carne şi oase, ci ca o figură ideală, ca o "stea fără nume" care să iradieze pe cerul sufletului masculin. Abia la Mihail Sebastian *epoché*-ul erotic sfârşeşte prin a decanta o imagine autoconsistentă, independentă de suportul ei fenomenal. "Steaua fără nume" este o imagine numenală a feminităţii, din faţa căreia femeia reală trebuie să se retragă, pentru că opacitatea ei carnală, telurică, i-ar întuneca strălucirea. Dacă la Anton Holban valoarea de "etalon" pentru măsura gradului de idealizare a iubitei era deţinută de bărbat, Sandu fiind confruntat cu trei ipostaze ale femeii (Irina, Ioana, Dania), la Mihail Sebastian valoarea arhetipală revine femeii. În *Jocul de-a vacanţa*, Corina este cea confruntată cu trei ipostaze ale masculinităţii (Jeff, Ştefan, Bogoiu). Fiecare dintre aceştia proiectează asupra protagonistei câte un ideal de feminitate, corespunzând vârstei lor, adolescenţa, maturitatea şi bătrâneţea. Ei alcătuiesc un triptic biologic, reprezentând trei tipuri de dragoste purtate Femeii. Corina a devenit un idol, o zeitate generatoare de fantasme.

Dorinţa patetică de a găsi visului un corespondent în viaţa de zi cu zi este ultima legătură care leagă fantasmele de realitate. Cel care o va desface este Gib Mihăescu. Personajele sale manifestă dorinţa mai mult sau mai puţin conştientă, dar întotdeauna vehementă, de a izola idealul de real. Deşi aparent locotenentul Ragaiac din romanul *Rusoaica* aşteaptă, la graniţa dintre Basarabia şi Uniunea Sovietică, apariţia femeii visate, a aristocratei

albe, pe care să o poată salva de prigoana roşie, în momentul în care aceasta apare într-adevăr, el este dezorientat. Eforturile sale de a evita întâlnirea directă se explică nu atât prin teama de confuzie sau dezamăgire, cât prin spaima că femeia ar putea să-i materializeze într-adevăr visul.

Or, eroii lui Gib Mihăescu au nevoie de iluzie şi nu de realitate. Prezenţa femeii reale ar sufoca fantasma. *Apropierea* dintre esenţă şi aparenţă era un obiectiv al gândirii romantice; omul modern, în schimb, preferă *distanţa*. "Când n-ai depărtări, ţi le creezi, Rusoaica este o depărtare", mărturiseşte scriitorul, schiţând implicit o poetică a rupturii, a *vrajbei*. Categoria "depărtării" descrie dezinserţia numenului din imanenţă şi generarea unui spaţiu intermediar, al jocului între suprafaţă şi adâncime, între aspiraţie şi împlinire.

În *Rusoaica*, fantasma erotică a lui Ragaiac este gata constituită de la începutul romanului. Modul în care se naşte o asemenea fantasmă constituie subiectul romanului *Donna Alba*. Scriitorul urmăreşte autoeducaţia pe care şi-o impune Mihai Aspru pentru a pune între paranteze femeia banală şi a o crea pe "donna Alba". Relaţia protagonistului cu femeia dă naştere unui ciudat efect optic: cu cât eroul încearcă să se apropie de femeie, cu atât el pare a se îndepărta de ea. Impresia este de dilatare onirică a distanţei şi ea măsoară procesul de proiecţie a feminităţii din fiinţa concretă către punctul de la infinit al idealităţii.

Sublimarea fantasmei are loc printr-o frustrare programatică. În *Jocul de-a vacanţa*, mecanismul frustrării era pus la lucru printr-un gest punctual – plecarea Corinei. În *Donna Alba*, el este detaliat pe o perioadă de ani de zile. Mihai Aspru doboară un monstruos record de timp în ritualul galant al aşteptării. În loc să se îndrepte direct către femeia iubită, el execută ocoluri tot mai largi, care îl îndepărtează vertiginos de ea. Tehnica amânării are drept scop un fel de lentă gestaţie sufletească, de putrefacţie a imaginii concrete a iubitei în vederea degajării imaginii esenţiale. Romanul pare a se pierde în episoade secundare şi drumuri înfundate, prin care eroul se desparte de Alba, pentru a o întâlni pe *donna*. Este relevantă

mărturisirea femeii în final, din care reiese că ea era pregătită de la bun început să răspundă ofertei erotice, în schimb el nu a făcut decât să rătăcească în ritualuri de cucerire.

Ocolurile lui Mihai Aspru sunt în fond un ritual ascetic de frustrare, ca în ritualurile tantrice, unde iubitul trebuie să doarmă un timp îndelungat la uşa iubitei, apoi la piciorul patului, neavând voie să-i vorbească, să o atingă etc. Nici o progresie sufletească nu trebuie să sfârşească prin atingerea obiectului dorinţei, ci prin dilatarea distanţei până la acesta. Căci, frumosul o dată atins, "unde ar mai fi şi mai frumosul vieţii, unde treapta de mai sus, spre care trebuie neapărat să ţinteşti cât trăieşti?" Cu cât se află mai jos, mai departe de ideal, mai neîmplinit, cu atât protagonistul se simte mai plin de viaţă, în baza axiomei după care împlinirea dorinţelor înseamnă moarte. Crearea unui ideal erotic cât mai îndepărtat intensifică libidoul vieţii; atingerea lui în schimb secătuieşte energia vitală. "Distanţă îmi trebuie neapărat pentru a avea perspectivă spre doamna Alba", mărturiseşte protagonistul. Fără distanţă, idealul îşi pierde puterea de atracţie şi orientare.

Dacă în romantism idealul era situat în transcendent iar eforturile romanticilor constau în atragerea lui în imanenţă, în literatura modernă idealul este creat în miezul contingenţei şi împins în afara acesteia printr-o fugă infinită. *Adela* lui Garabet Ibrăileanu are în mod semnificativ drept subiect o iubire care se refuză. Dar tematizarea divorţului dintre femeia reală şi femeia ideală are loc doar la Camil Petrescu, în momentul în care acesta defineşte forţa scizipară: gelozia. Gelozia exprimă teama bărbatului că femeia nu îi mai aparţine, că esenţa ei îi scapă. Ceea ce se interpune între cei doi nu este atât amantul femeii, ci fantasma erotică a bărbatului. Iubita intră într-o pată oarbă atunci când protagonistul îşi deplasează atenţia de pe fiinţa concretă pe chipul idealizat. Însuşindu-şi-l pe cel de-al doilea, el renunţă implicit la primul. În absenţa contactului nemediat, făptura adevărată a femeii devine evanescentă, iar idealizarea capătă tot mai mult o valoare compensatorie, de înlocuire a partenerei absente.

Cu cât relaţia de gelozie este mai intensă, cu atât femeia concretă dispare, iar fantasma capătă consistenţă. Gib Mihăescu urmăreşte în mod premeditat şi sistematic această materializare. Nuvelele sale alcătuiesc un "spital al amorului", nişte dosare ale geloziei care compromit definitiv legătura dintre ideal şi real. Alegerea târgului de provincie ca spaţiu propice acestei evoluţii nu este întâmplătoare. Târgul reprezintă un spaţiu închis, limitat, fără ieşire, asemeni protagoniştilor care se închid în propria lor subiectivitate. Introduşi în acest mediu claustral, bărbaţii se izolează autist de ceilalţi, în cercul propriei gelozii. "Vedeniile" care încep să-i bântuie sunt rezultatul unei deprivări senzoriale şi a lipsei de comunicare. În "laboratorul" târgului, scriitorul experimentează modul în care se densifică spaimele vulgare, banale, dramatice sau apocaliptice ale personajelor. Închipuirile ajung să capete aceeaşi substanţă ca fiinţele în carne şi oase. La limită, ca în antroposofie, magnetism şi spiritism, aceste fantasme se manifestă ca nişte ectoplasme, ce influenţează şi modelează viaţa protagoniştilor. Sub influenţa geloziei, aceştia sfârşesc prin a materializa ei înşişi ceea ce îi sperie cel mai mult: adulterul. Soţul încornorat, amantul temut, soţia necredincioasă, iubita ideală par a căpăta viaţă prin puterea premoniţiei (în *Vedenia* sau *Întâmplarea*), a telepatiei (*Poarta de fier*) sau a invocaţiei oculte (*Rusoaica*).

Tema geloziei, a vrajbei, a urii dintre îndrăgostiţi deschide o altă zodie sufletească, ce nu mai stă sub semnul Filiei romantice, ci sub cel al lui Neikos modern. Mentalitatea modernă propune o altă metafizică, a sciziunii şi neantizării, a transcendenţei goale, a puterii iradiante a vidului. Dimensiunea metafizică a eşecului iubirii este mai greu de pus în lumină la scriitorii interbelici, deoarece ea se grefează pe intriga erotică, cu tot arsenalul de simboluri şi motive, de cazuistică şi gesticulaţie pe care îl implică aceasta. Că este vorba totuşi de o (anti)erotică metafizică o probează dezvoltarea pe care o cunoaşte tema la un scriitor postbelic aflat în descendenţa lui Anton Holban şi Gib Mihăescu: Nicolae Breban.

În *Bunavestire* şi *Don Juan* iubirea şi gelozia, tratate într-un registru trivialiat, îşi descoperă prin contrast o valenţă soteriologică. *Don Juan* debutează cu o imperceptibilă criză a căsniciei soţilor Vasiliu. În acest interval va emerge Rogulski, un manipulator modern al fantasmelor erotice. Dacă personajele lui Mihail Sebastian, spre exemplu, foloseau frustrarea ca metodă de control a propriei vieţi imaginare, Rogulski foloseşte frustrarea ca mijloc de dominare afectivă a celorlalţi. Puterea de seducţie pe care o exercită asupra celor din jur provine din capacitatea sa de autoinhibiţie. Rogulski practică o formă ciudată de ascetism, nu în scop mistic sau estetic (precum Lafcadio din *Pivniţele Vaticanului* de André Gide), ci pentru sporirea plăcerii. Amânarea satisfacţiei şi suspendarea acesteia poate duce la o formă aparte de extaz, practicată de unele şcoli tantrice. Trăirea psihică ajunge să se substituie contactului fizic, vederea şi imaginaţia înlocuiesc actul sexual.

Rogulski este un ascet pervers care se foloseşte de puterea sa de renunţare pentru a-i stăpâni pe ceilalţi. Strategia sa constă într-o agresiune bruscă, într-o ofertă uriaşă de afectivitate, şi apoi într-o retragere la fel de neaşteptată, care provoacă frustrarea. Noul "Don Juan" îşi domină victimele prin nefinalizarea seducţiei. Fantasmele induse partenerelor sale le menţin pe acestea într-o stare de dependenţă afectivă. A nu îşi "încasa poliţa" este o tehnică diabolică de dominaţie, deoarece creează cadrul psihic ca femeia să intre de bună voie în rolul de *slugă*, în timp ce "încasarea", adică împlinirea sexuală, ar descărca toată tensiunea fantasmei înrobitoare.

Fondul metafizic al opoziţiei dintre omul real şi imaginea lui fantasmată este pentru prima oară pus în evidenţă în *Drumul la zid*. Nicolae Breban reuşeşte în acest roman să dezasimileze tema vrajbei în cuplu de cea a neantului metafizic. Experienţa lui Castor Popescu urmează aceeaşi linie cu cea a protagoniştilor din romanele geloziei, dar în absenţa oricărei conotaţii sexuale. "Drumul la zid" este un drum iniţiatic şi mistic către nimic. Rogulski utiliza mecanismul frustrării pentru a se transforma pe sine însuşi într-un personaj-vacuum, într-o

fiinţă cu esenţă vidă, ce le fascinează pe femei, la fel cum femeile evanescente, disociate între fenomen şi numen, îi obsedau pe protagoniştii romanului interbelic.

În *Drumul la zid* acest mecanism funcţionează în puritatea lui esenţială. În Castor, omul banal, ce trăieşte în lumea concretă, emerge Polux, fratele divin, venit din transcendenţă. Ţinând însă cont de faptul că trăim într-o epocă a "apocalipsei după Nietzsche" şi a morţii lui Dumnezeu, transcendenţa este vidă. Alter-egoul divin este o personificare a idealităţii neantizate ce se instalează în om prin apariţia *urii* dintre aparenţă şi esenţă. *Drumul la zid* indică cu maximă acurateţe principiul numinos din care se inspiră proza modernă. Dacă romanele erosului idilic-romantic se hrăneau din energia vitală a libidoului, romanele moderne ale geloziei şi urii sunt atrase de principiul contrar, de *mortido*, de soarele negru al neantului.

Postmodernismul literar românesc

1. Bătălie pentru un concept

Conceptul de postmodernitate a pătruns târziu în România, la douăzeci de ani după impunerea sa în Occident. El a fost descoperit şi aclimatizat în ideologia literară românească în deceniul al nouălea, prin intermediul traducerilor din engleză[1]. De atunci, el a căpătat o mare vogă şi adopţiunea lui a suscitat o adevărată "bătălie" (în sensul "bătăliei pentru *Hernani*" sau al "certei dintre antici şi moderni"[2]). Mai multe generaţii de scriitori s-au grăbit să-l revendice, cu scopul, abia camuflat, de a-i acapara prestigiul şi autoritatea. Mircea Iorgulescu îl tratează, ironic, drept "*passe-partout* terminologic"[3]. Profitând de laxitatea categorială a conceptului, de semantica sa nebuloasă şi contradictorie, generaţiile care se înfruntau l-au redefinit, fiecare, după propriul său chip şi asemănare.

În majoritatea cazurilor, discuţiile de tipologie literară au fost încastrate în strategii de politică culturală. Afilierea la postmodernism a constituit o metodă de individualizare generaţionistă mai radicală decât orice opoziţii ("despărţiri") bazate pe poetici personale sau de grup. Adopţiunea conceptului a fost, adeseori, o adaptare a lui, într-un scop polemic[4]. Opoziţia modernism / postmodernism a fost utilizată ca un criteriu implacabil de demarcaţie între generaţiile de scriitori, generaţii pe care Alexandru Muşina, corelându-le ambientului

---

[1] Ion Bogdan Lefter evocă prefaţa lui Ştefan Stoenescu, "Poemul ca gest", la volumul lui Frank O' Hara, *Meditaţii în imponderabil*, Bucureşti, Ed. Univers, 1980.

[2] Dumitru Chioaru deplânge "«Cearta» între moderni şi postmoderni", în *Euphorion*, nr. 2/1994; Nicolae Manolescu prefaţează o dispută asupra postmodernismului cu articolul "Cearta modernilor cu postmodernii", în *România literară*, nr. 9/1996.

[3] Mircea Iorgulescu, "Autoportret liric", în *România literară*, nr. 37/1986.

[4] "[…] postmodernismul românesc (sortit eşecului, deh, ca peste tot!) a fost în deceniul nouă un *avangardism de refugiu*, o metodă speculativă de escamotare a ideologiei literare şi politice de-atunci. Ideea unui liberalism în forţă, deci. Acel ceva-altceva pe care-l căutau tinerii textualişti de atunci, era încercarea lor disperată de a scăpa de vitregiile terorizante: 1. dominaţia generaţiei 60, hegemonică în deceniul 80-90, şi 2. cenzura şi restricţiile libertăţii". Daniel Corbu, "Generaţia '80 între Scylla şi Carybda. III. Postmodernismul bâlbâit", în *Poesis*, nr. 10-11-12/1994.

cultural comunist, le numeşte "precipitaţi socio-culturali"[5]. De aceea, în cultura română, trebuie făcută distincţia între conceptul de postmodernitate în general, care beneficiază de contribuţii şi sinteze dintre cele mai serioase[6], şi conceptul de postmodernism românesc, aşa cum a fost acesta interpretat de către diferite grupuri, promoţii sau generaţii.

Cercetarea tipologică trebuie dublată aşadar de o cercetare sociologică şi psihoistorică. Pentru a înţelege mecanismele de subtext care, combinate cu principiul sincronizării cu Occidentul, au dus la impunerea ideii de postmodernitate, propun o mică recapitulare a ultimelor decenii din perspectiva inconştientului colectiv şi a relaţiilor acestuia cu supraeul ideologic. Cenzura exercitată de sistemul comunist asupra culturii noastre a provocat o serie de fenomene ciudate şi nefaste. Ea a fost mai activă cu precădere în două perioade, în deceniile 5-6 şi în deceniile 8-9.

După război şi în anii '50, ofensiva ideologiei staliniste a fost atât de devastatoare şi de radicală încât a avut drept efect ceea ce Lacan numeşte o forcludere[7]. Cultura forclusă nu este respinsă numai din conştiinţa colectivă, ci şi din inconştientul colectiv; de aceea, literatura deceniului 6 nu are un inconştient "încărcat", nu este o cultură nevrotică, ci una psihotică. "Scriitorul de hârtie" emblematic pentru această perioadă este un autor oligofren, a cărui minte a fost făcută *tabula rasa*. Literatura comandată a epocii pare a fi scrisă de un hebefrenic veşnic fericit, care vede viaţa în rozul clişeelor şi sloganurilor sistemului.

---

[5] Mircea Nedelciu & Alexandru Muşina, "O convorbire «duplex»", în *Echinox*, nr. 3-4/1987.

[6] Spre exemplu, Radu Lupan, *Moderni şi postmoderni*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1988. Cele mai importante articole sunt reunite în special în mai multe numere tematice dedicate postmodernismului de diverse reviste: Monica Spiridon, Andrei Pleşu etc. în *Caiete critice*, nr. 1-2/1985 şi 1-2/1986, şi *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 4/1986; Virgil Nemoianu, Marin Tarangul, Marcel Corniş-Pop, Maria Cornelia Oros, Radu Ţurcanu, Cristian Moraru, în *Euphorion*, nr. 2/1994; Virgil Nemoianu, Ioana Em. Petrescu, Dan Grigorescu, Ioan Buduca, Christian Moraru, Magda Jeanrenaud, Amelia Pavel, Valentina Sandu-Dediu, în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, nr. 1-2/1995; Ovidiu Hurduzeu, în *Apostrof*, nr. 3-4/1995; Sanda Berce, în *Tribuna*, nr. 8-9/1997 etc.

[7] Forcluderea este un "mecanism specific ce ar fi la originea fenomenului psihotic şi care constă dintr-o respingere primordială a unui «semnificant» fundamental (de exemplu: falusul ca semnificant al complexului de castrare) în afara universului simbolic al subiectului. Forcluderea se deosebeşte de refulare în două sensuri: 1) Semnificanţii forcluşi nu sunt integraţi în inconştientul subiectului. 2) Ei nu se întorc «din interior», ci din cadrul realului, în special în cazul fenomenului halucinatoriu". Jean Laplanche şi J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, Bucureşti, Humanitas, 1994, p. 166.

În deceniul 7, al micii "primăveri" ceauşişte, scriitorul nostru îşi recapătă memoria; toată tradiţia este reprimită în inconştientul său cultural, ba chiar se admite întoarcerea ei parţială în conştiinţa colectivă. Obsesiile şi revendicările îşi găsesc drum spre suprafaţă, dar nu direct, ci transfigurate (prin deplasare, simbolizare, elaborare secundară etc.), rezultatul fiind literatura esopică, aluzivă şi indirect acuzatoare a acestei perioade. Pentru câţiva ani, scriitorul nostru de hârtie trăieşte cu iluzia că îşi va putea reconstrui întreg psihicul cultural.

Speriat de această întoarcere la normalitate, regimul sporeşte din nou cenzura prin tezele din iulie 1971; dar nu suficient de puternic pentru a provoca o nouă forcludere, ci doar o refulare. Cultura perioadei următoare, de până la căderea comunismului, a fost o cultură nevrotică, cu un inconştient încărcat şi exploziv. Iar dacă "generaţia pierdută" a anilor '50 a fost o generaţie forclusă (adică extirpată din cultură), generaţia "sacrificată" a anilor '80 a fost o generaţie refulată.

De aceea, ieşirea ei la lumină are caracteristicile unei întoarceri a refulatului. Or, această irupţie a inconştientului cultural a fost îndreptată nu doar împotriva supraeului ideologic al societăţii comuniste, ci şi împotriva a tot ceea ce ţine de un *imago* patern. Oarecum împotriva voinţei lor, scriitorii mai mari au jucat faţă de tinerii optzecişti rolul unui tată concurent, castrator, care le interzice fiilor locul pe care aceştia îl doresc în cultură. Am spus "împotriva voinţei lor" deoarece concurenţa era impusă din afară, de restricţiile sistemului. În condiţiile reducerii numărului de reviste, de scheme redacţionale, de cadre didactice la universităţi etc., a spaţiului editorial de publicare, de penurie generală a vieţii culturale, la sfârşitul deceniului 8 şi în cel următor, până în 1989, scriitorii au fost împinşi la o luptă darwiniană pentru supravieţuire. Cei aflaţi deja pe poziţii îi respingeau pe noii veniţi nu dintr-un sentiment concurenţial sadic, ci pur şi simplu pentru a-şi păstra propriul loc. Faţă de această reacţie "animalică" de supravieţuire a mai vârstnicilor, desigur egoistă, dar neconcertată, mai tinerii scriitori au dezvoltat o contrareacţie de grup generalizată şi elaborată teoretic. Dorinţa de

ruptură, de schimbare a paradigmei culturale, nu este doar un fenomen spontan de evoluţie a formelor culturale, ci transfigurează un impuls paricid.

Indigenţa societăţii comuniste i-a creat lui Laios teama că Oedip îi va răpi bruma de avere, astfel încât "tatăl" a făcut tot posibilul de a-l ţine pe "fiu" cât mai departe de cetate. Acest comportament a provocat la rândul lui dorinţa lui Oedip de a-şi înlătura tatăl. Arma fiului nu mai este o spadă, ci un concept: postmodernismul. Oricâtă justificare ar avea modelul postmodern în evoluţia internă a culturii noastre, în adoptarea lui vehementă de către optzecişti se întrezăreşte dorinţa de punere a pietrei tombale peste literatura înaintaşilor. Altfel nu se explică de ce acest curent, unul din cele mai permisive şi integratoare din istoria universală, a fost folosit de optzecişti ca un mijloc de negare a "neomodernismului" şaizecist. Incomunicabilitatea stabilită la noi între şaizecişti şi optzecişti este la antipodul ideii de revizitare a trecutului practicată de postmodernismul occidental, fiind un simptom al pulsiunii concurenţiale.

Menţinută în mod artificial în culisele vieţii literare, ţinută departe, printr-un efect de compresiune, de viaţa "administrativă" a culturii noastre, generaţia '80 a dezvoltat o conştiinţă mai acută a distanţei care o desparte de predecesorii imediaţi. Conceptul postmodernităţii pare să se fi ivit (de fapt, să fi fost descoperit, sau chiar "inventat") la momentul potrivit pentru a-i permite să raţionalizeze intuiţia acestei distanţe. Respinsă din viaţa literară curentă, care era ocupată de către "bătrânii elefanţi" (Al. Muşina), generaţia a respins la rândul ei literatura "bătrânilor" într-o altă epocă literară, cea a unui modernism agonizant şi desuet.

Pentru a da legitimitate poetică noii paradigme, criticii optzecişti şi-au luat precauţia de a preciza că postmodernismul nu este un concept importat conjunctural, că el a fost cerut de şi are acoperire în fenomenul literar românesc, mai exact, în literatura generaţiei '80. Aclimatizarea lui este, pentru Alexandru Muşina, "o reacţie de sincronizare (nu din spirit de imitaţie, cum insinuează veşnicii conservatori, ci din necesitatea de a exprima o anume

sensibilitate şi viziune specifică şi ca rezultat al evoluţiei poeziei române postbelice)”[8]. După Ion Bogdan Lefter, pătrunderea târzie în conştiinţa estetică românească a conceptului de postmodernism nu se datorează unui hazard, ci faptului că el a fost impus abia acum de către evoluţia internă a literaturii noastre, aflată pe punctul de a elabora structuri noi, sincrone modificărilor din sensibilitatea acestui sfârşit de secol[9]. Liviu Ioan Stoiciu pledează pentru epigeneza postmodernismului, care nu este prin urmare specific doar Occidentului, ci şi ţărilor (fost) comuniste. Realismul socialist ar fi repetat istoria realismului burghez, iar ultimii 45 de ani ai literaturii noastre ar reproduce, în concentrat, două secole de evoluţie a literaturii occidentale. Astfel, în această microistorie a culturii române sub comunism, anii ’50 ar corespunde unei perioade premoderne, anii ’60 – uneia moderne, anii ’70 – perioadei “formaliste”, iar anii ’80 – celei postmoderne[10]. În concluzie, putem reuni, scrie Mircea Cărtărescu, “toate noile tendinţe ale poeziei de azi sub un termen generic unic, accesibil tuturor. Ne îndreptăm, deci, spre un postmodernism vast, generos, deschis, care ar putea marca regenerarea poeziei noastre”. Actul de deces al literaturii moderne este întocmit cu toate formele de rigoare, modernitatea devenind “cimitirul” “bătrânilor elefanţi”: “după ’70 de ani de supremaţie, *modernismul, iată, e mort*, mort şi îngropat”[11].

Iată, în câteva trăsături, portretul-robot pe care teoreticienii generaţiei ’80 îl fac literaturii postmoderne, înţeleasă în termenii unei “noi sensibilităţi” (Ion Bogdan Lefter), “antropologism” (Mircea Nedelciu), “nou antropocentrism” sau “neoclasicism” (Alexandru Muşina), “romantism întors” (Radu G. Ţeposu), “nouă epistemă culturală” (Gheorghe Crăciun):

1. *Antropocentrismul*. Postmodernismul se opune dezumanizării moderne a artei semnalate de Ortega y Gaset. Artistul renunţă să exploreze spaţii transcendente şi “centrează atenţia pe fiinţa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existenţa noastră de aici şi de

[8] Alexandru Muşina, “Poezia. O şansă…”, în *Astra*, nr. 1/1982.
[9] Ion Bogdan Lefter, “Secvenţe despre scrierea unui «roman de idei»”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 150-151.
[10] Liviu Ioan Stoiciu, “Câteva consideraţii fără sens…”, în *România literară*, nr. 47/1994, p.3.

acum”[12]. Este vorba de o “tendinţă de recâştigare a valorilor umane, «personaliste», o nouă deschidere către real, către «autenticitatea» lumii şi a fiinţei care se transcrie”[13]. După Ioan Groşan, literatura optzecistă are *O singură prejudecată, realitatea*, sinceritatea urmărind să acopere “deficitul de verosimil” al artei moderniste[14].

2. *Imanentismul*. Odată fascinaţia evaziunilor metafizice exorcizată, “poeţii redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzaţiilor «nemediate», a «privirii directe»[15]. Poezia coboară în stradă, printre oameni, poetul se angajează existenţial. Pentru această «poezie a cotidianului», “*metafizicul* nu există decât *în* realul de zi cu zi. O poezie care nu caută *sacrul* în zone trans-mundane, ci chiar în profan”[16]. Aşezând autenticitatea ca “metodă de lucru”, literatura optzecistă foloseşte “autobiografia ca material simptomatic, esenţial. Autobiografia ca rezultantă a condiţionării individului de mediul social”[17].

3. *Integralismul*. Poezia postmodernă se apleacă asupra unui “model uman complex, «total», refuzând să mai pună între paranteze stratul «de jos», biografic, cotidian, sentimental, senzorial”. Ea este o tentativă de “sinteză a «inimii» şi a «creierului» […]: pasionalitate dublată – şi salvată! – de luciditate şi raţionalism care-şi descoperă rădăcinile psihologice, sentimentale, atât de «umane»”[18]. Postmodernismul este, pentru Călin Vlasie, psihocentric, propunându-şi să inoveze în domeniul sufletului. Această poezie “integrală”, care se aşază în punctul unde dispoziţiile formale se armonizează cu conţinutul psihologic al noului umanism este un *psiheism*[19]. Scopul scrisului este o “acţiune interioară”, ce îl transformă existenţial pe scriitor. În mod simetric, lectura are şi ea o valoare existenţială: autorul îşi propune să-l

---

[11] Mircea Cărtărescu, “Textualism, biografism, sincronie stilistică”, în *Cronica*, nr. 25/1985.
[12] Al. Muşina, “Poezia. O şansă…”.
[13] Ion Bogdan Lefter, “Secvenţe despre scrierea unui «roman de idei»”.
[14] Ioan Groşan, “O singură prejudecată, realitatea!”, în *Amfiteatru*, nr. 5/1988.
[15] Al. Muşina, “Poezia. O şansă…”.
[16] Al. Muşina, “Din nou despre cenuşăreasa”, în *Echinox*, nr. 2-3/1988.
[17] Gheorghe Crăciun, “Autenticitatea ca metodă de lucru”, în *Astra*, nr. 4/1982.
[18] Ion Bogdan Lefter, “Postmodernismul. Pledoarie pentru clarificările necesare”, în *Familia*, nr. 3/1988.
[19] Călin Vlasie, “Poezie şi psihic – teze despre modernismul şi post-modernismul poeziei – (fragmente)”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986.

modeleze interactiv pe cititor, practicând o *inginerie textuală*, o antropogenie dirijată spre viitor, o *practopie*[20].

4. *Recuperarea*. Reintegrarea spirituală presupune recuperarea tradiţiei, a tuturor experienţelor anterioare, pe care modernismul, în dorinţa sa de a cuceri originalitatea cu orice preţ, le-a ignorat. "Obsesia postmodernismului fiind una recuperatoare, bizuită pe toleranţa ironică şi pe complicitatea subînţeleasă, idealul său este refacerea totalităţii prin acumulare, prin aglomerare sumativă"[21]. Această "iluzie culturală unitivă şi nedogmatică", care are un corespondent în încercările de unificare a câmpurilor fundamentale din fizică, aminteşte de idealul romantic al marelui tot[22].

5. *Textualismul*. Postmodernismul este, prin urmare, un "romantism întors", recuperat dar şi răsturnat, deoarece totalitatea postmodernă nu vizează o transcendenţă în sensul religios al termenului, ci o transcendenţă culturală. Dumnezeu este bibliotecar sau scrib, creaţia este scriitură, lumea este text[23]. Universul se videază de substanţă, devine "o totalitate de hârtie […], căci noua coerenţă se înalţă pe un artificiu conştient, ludic şi histrionic. Cartea a luat locul lumii (sau lumea a luat sfârşit în carte, cum zicea Mallarmé), ficţiunea deliberată – locul visului. Transcendenţa s-a mutat în retorică"[24]. Textualismul presupune tehnici cum sunt metatextul, paratextul, hipotextul şi autoreferenţa[25], fragmentarismul, colajul, suprapunerea vocilor, registrelor, planurilor, tendinţa poeziei şi a criticii de a-şi apropria naraţiunea, înlocuirea metaforei cu metonimia, integrarea în text a conştiinţei critice şi a discursului teoretic etc.[26].

6. *Experimentalismul*. Textualismul nu este decât una din laturile dorinţei mai generale de modificare a formelor, în rezonanţă cu apariţia unei noi "episteme culturale". Nevoia de a

---

[20] Mircea Nedelciu, "O convorbire «duplex»".
[21] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Bucureşti, Eminescu, 1993, p. 32.
[22] Ioan Buduca, "Undă sau corpuscul?", în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 120.
[23] *Ibidem*.
[24] Radu G. Ţeposu, *Istoria…*, p. 32.
[25] Mircea Cărtărescu, "Textualism, biografism, sincronie stilistică".

dizloca poetica modernităţii târzii (postbelice) îi face pe optzecişti să redescopere funcţia exploratorie a experimentului avangardist. Deşi nu este "atât un concept coerent, cât o stare de spirit", experimentalismul optzeciştilor exprimă "dezideratul căutării şi al descoperirii, ideea unui nou limbaj"[27].

7. *Sincronia stilistică*. Poezia postmodernă tinde să devină un "Babel stilistic, folosind, fals tradiţionalist, toate stilurile istorice disponibile"[28]. Utilizând aluziile culturale, citatele, pastişele, parodia, revizitând operele trecutului şi registrele marginale ale limbii, poezia se vrea "impură", dorind să-şi recapete materialitatea şi intranzitivitatea. Poezia postmodernă nu mai este "poezie pură" (ân sensul lui Henri Brémond), ea nu vizează esenţele, ci fenomenele, "tinde să se obiectualizeze, să se exprime pe sine, să devină «opacă», dacă nu să elimine referenţialul"[29]. Ceea ce caută scriitorul este concreteţea imaginaţiei: "Concretul este imaginaţia noastră"[30].

8. *Ironia şi ludicul*. "Postmodernismul e, esenţial, «intelectualist», dar nu în varianta «gravă», ci în cea «ludică», plăcerea jocului o ia înaintea valorii «educative»"[31]. Ironia are funcţia de a suprima ingenuitatea, ea "controlează îndeaproape mişcarea recuperatoare, împiedicând-o să fie una eminamente nostalgică şi dirijând-o către dialogul critic, către reflecţia trează"[32].

9. *Conştiinţa teoretică*. În acord cu deconspirarea metanaraţiunilor explicative ale lumii, postmodernismul românesc trăieşte şi el o deziluzie lucidă. "Numitorul comun al literaturii optzeciste e autocenzura hiperlucidă a autorului – prozator sau poet – care nu-şi scapă nici o clipă textul de sub control şi nici pe sine însuşi din ochi în timp ce-l produce, înregistrându-şi

---

[26] Ion Bogdan Lefter, "Secvenţe despre scrierea unui «roman de idei»".
[27] Gheorghe Crăciun, "Experimentele unui deceniu (1980-1990)", în *Experimentul literar românesc postbelic*, Piteşti, Paralela 45, 1998. Vezi şi studiile Monicăi Spiridon şi Ion Bogdan Lefter din acelaşi volum.
[28] Mircea Cărtărescu, "Textualism, biografism, sincronie stilistică"
[29] Al. Muşina, "Şase «teze» şi o «addenda»", în *Astra*, nr. 12/1985.
[30] Stelian Tănase, "Lecţia gogoliană a lipsei de fantezie", în *Amfiteatru*, nr. 5/1988.
[31] Al. Muşina, "Şase «teze» şi o «addenda»".
[32] Radu G. Ţeposu, *Istoria…*, p. 37.

meticulos fiecare mişcare”[33]. Conştiinţa teoretică de sine îi provoacă scriitorului un scepticism permanent, prin care sunt puse în criză ideea de frumuseţe, de stil, de subiect, de poeticitate, în general toate formele încetăţenite[34]. Suferind cronic de pierderea ingenuităţii textuale, personajele din *Insula* lui Ioan Groşan ajung să-şi vorbească doar în replici celebre citate din corpusul literaturii universale.

10. *Democratizarea publicului*. Arta postmodernă nu se mai adresează unei elite de iniţiaţi, ci, “folosind toate limbajele, procedeele, «temele» existente în sincronia sa lingvistică şi în diacronia poeziei, va comunica, «pe fragmente», cu cele mai diverse categorii de cititori[35]. Poezia coboară în stradă nu doar tematic, ci şi în ceea ce priveşte publicul-ţintă, scopul ei fiind părăsirea “turnului de fildeş”. În deceniul 10, după reconectarea la Occident, mass-media şi toate tehnicile cibernetice vor fi invocate să sprijine logistic căutarea unor noi canale de acces la marele public (Mircea Cărtărescu îşi va trata o antologie poetică drept un “Dublu CD”).

Folosind seturi de trăsături mai mult sau mai puţin asemănătoare, expuse explicit sau subînţelese în corpul analizelor, istoricii literari optzecişti analizează literatura generaţiei lor prin prisma postmodernismului astfel definit. Paradigma este consacrată şi fixată prin istoriile lui Radu G. Ţeposu, Gheorghe Perian, Carmen Muşat[36].

Scriitorii aparţinând celorlalte generaţii nu au întârziat să ia poziţie faţă de această ofensivă a ’80-lui. Miza bătăliei consta în a nu rămâne striviţi sub dărâmăturile modernismului, demolat de către tinerii postmoderni. Tactica “bătrânilor” critici a fost aceea de a demonstra că postmodernismul nu se află în beneficiul exclusiv al generaţiei ’80, că el

---

[33] Monica Spiridon, “Experimentalismul bine temperat şi paradoxele continuităţii”, în *Experimentul literar românesc postbelic*, Piteşti, Paralela 45, 1998.
[34] Gheroghe Crăciun, “O generaţie incomodă”, introducere la volumul *Competiţia continuă. Generaţia 80 în texte teoretice*, O antologie de Gheorghe Crăciun, Piteşti, Vlasie, 1994.
[35] Al. Muşina, “Şase «teze» şi o «addenda»”.
[36] Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Bucureşti, Ed. Didactică, 1996; Carmen Muşat, *Perspective asupra romanului românului românesc postmodern şi alte ficţiuni teoretice*, Piteşti, Paralela 45, 1998.

are, în realitate, o altă întindere şi cronologie în literatura noastră. "Nu pot accepta ideea, scrie Nicolae Manolescu, care circulă mai ales în articolele tinerilor critici de astăzi, că linia de demarcaţie între modernitate şi postmodernitate desparte, în poezia românească, generaţia 80 de generaţia 60. Chiar dacă generaţia 60 n-a folosit niciodată termenul, ceea ce indică doar faptul că ea n-a avut conştiinţa că aparţine epocii postmoderne, spre deosebire de generaţia 80, care o are, şi încă în mod acut, contribuţia celei dintâi la postmodernitate este considerabilă"[37].

Criticii generaţiilor anterioare vor propune deci un alt decupaj istoric al celor două curente, folosind un criteriu care exclude din postmodernism conştiinţa teoretică de sine. Ei reproşează criticilor tineri că au eludat deliberat faptul că postmodernitatea ţine de evoluţia formelor literare, şi nu de evoluţia conceptelor critice. Renaşterea literaturii noastre din anii '60, după sincopa stalinistă, nu este o simplă întoarcere la tradiţia modernistă dintre cele două războaie mondiale, cum susţin optzeciştii. Chiar dacă scriitorii deceniului 6 încep prin a recupera miturile şi modelele modernităţii, această întoarcere nu mai este inocentă, deoarece presupune o nouă conştiinţă estetică şi o maturitate sporită a spiritului creator[38]. Modernismul românesc se epuizează prin urmare în perioada interbelică, literatura anilor '60 nefiind o banală imitaţie sau continuare, ci o recuperare (revizitare) critică a trecutului, în sens postmodern[39]. Toţi aceşti critici sunt de acord să vadă în Nichita Stănescu şi Marin Sorescu[40] reprezentanţii unui postmodernism organic, structural, chiar dacă lipsit de o conştiinţă terminologică de sine.

Portretul pe care îl ridică "vechii" critici postmodernismului românesc al anilor '60 este mai puţin complet şi analitic decât cel făcut de către "noii" critici postmodernismului anilor '80. Ei acceptă în general trăsăturile puse în evidenţă de către "concurenţii" lor mai tineri, cu excepţia acelor trăsături care ar putea exclude din postmodernism literatura generaţiei '60.

---

[37] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Bucureşti, Cartea Românească, 1987, p. 224.
[38] Eugen Simion, "Un concept care îşi caută sensurile", în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 8.
[39] "«Tradiţia transformă moda în istorie»: un interviu cu Ştefan Augustin Doinaş", de Monica Spiridon, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 155.

Este în primul rând cazul textualismului şi al întregului versant poststructuralist al postmodernismului, pe care Ovid S. Crohmălniceanu îl califică drept "pseudo-avangardă formalistă care face de câteva decenii ravagii pe malul stâng al Senei sub diverse denumiri: «nouveau roman», «telquelism», «destrucţionism»". "Postmodernismul, cât merită realmente un asemenea nume, e o revoltă tacită împotriva acestei vaste plictiseli. De unde, gustul său pentru ficţiune, istorisire şi personaje, în roman, eliberării fanteziei şi împrumutării limbajului familiar, prozaic, neoracular, în poezie, construcţiei ingenioase, din prefabricate, în orice operă"[41].

Ca atitudine de ansamblu, "vechii" critici par mai conciliaţi; ei sunt gata să împartă postmodernismul cu "tinerii", dacă aceştia sunt dispuşi să renunţe la textualism. Tactica folosită este discret persuasivă: pe de o parte, ei critică violent telquelismul şi deconstructivismul, acuzându-l de a fi o fundătură a modernismului, iar, pe de altă parte, laudă conceptul unui postmodernism lipsit de componenta poststructuralistă, aducând un elogiu insinuant-pedagogic tinerilor scriitori care ar fi ştiut să se ţină deoparte de "excesul experimentalist, de inspiraţie formalizantă, abstract teoretică"[42]: "Interesaţi de textualismul francez, ultimă fază a prozei moderne, şi mai ales de aspectul lui autoreferenţial, tinerii prozatori nu copiază procedeele tel queliste; ei le parodiază şi astfel păşesc, după părerea mea, în postmodernism"[43].

Profilul postmodernismului preferat de criticii "vechilor" generaţii este prin urmare cel "integrist", recuperator şi eclectic, care ar permite coabitarea tuturor în sânul aceluiaşi curent. Invitaţia de a renunţa la componenta poststructuralistă a fost resimţită, de altfel, de către o parte din scriitorii generaţiei '80, ca un atac la individualitatea lor estetică, ceea ce a

---

[40] Care, în ceea ce-l priveşte, refuză să se lase definit drept postmodern, în "Poezia despre ea însăşi: un interviu cu Marin Sorescu", de Monica Spiridon, *ibidem*, p. 157.
[41] Ovid S. Crohmălniceanu, "Postmodernism; Ce se spune şi ce nu", în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 10-11.
[42] *Ibidem*.
[43] Livius Ciocârlie, "Presupuneri despre postmodernism", în *Caiete critice*, nr. 1-2/ 1986, p. 16.

determinat o crispare pe poziţii, chiar şi atunci când textualismul a început să dea semne evidente de sterilitate şi declin.

Totuşi, folosind repere teoretice în primul rând occidentale, postmodernismul în varianta poststructuralistă este şi el introdus drept o categorie fundamentală într-o încercare de tipologie a romanului românesc, de aceeaşi ambiţie cu *Arca lui Noe* a lui Nicolae Manolescu, şi anume *Poetica postmodernismului* de Liviu Petrescu[44]. Criticul clujean distinge trei paradigme ale romanului, a primului modernism, a marelui modernism şi a postmodernismului. Primul modernism e construit pe o metanaraţiune scientistă (emanciparea umanităţii prin ştiinţă) şi o poetică realistă; cel de-al doilea, pe o metanaraţiune enciclopedistă şi o poetică organicistă; cel de-al treilea, pe ideea de deconspirare a tuturor metanaraţiunilor legitimatoare şi o poetică textualistă. Conceptul de text şi anexele sale (fragmentarismul, tendinţa anti-mimetică, criza sensului, decentrarea şi dispariţia subiectului etc.) îi permite lui Liviu Petrescu să identifice elementele ale postmodernismului la Mircea Ciobanu, Sorin Titel, Norman Manea, Paul Georgescu, Constantin Ţoiu, la prozatorii "Şcolii de la Târgovişte", extinzând astfel umbrela conceptului înapoi până asupra deceniilor 6 şi 7.

"Cearta" dintre "tineri" şi "bătrâni" nu i-a lăsat indiferenţi pe partizanii generaţiei sau promoţiei intermediare, cea a anilor '70. Criticii optzecişti tratau această promoţie drept o anexă a generaţiei '60, deci a modernismului decedat. Ei recunoşteau, în schimb, dreptul la existenţă (postmodernă) a câtorva precursori, precum grupul oniric al lui Dimov şi Ţepeneag sau Şcoala de la Târgovişte. Aceşti scriitori vor servi drept "coloana a cincea" atunci când se va încerca recuperarea generaţiei '70 întru postmodernism. "Postmodernismul, scrie Octavian Soviany [optzecist ca vârstă!], nu începe la noi în 1980, ci odată cu grupul oniric, Şcoala de la

[44] Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Piteşti, Paralela 45, 1996 (ed. I), 1998 (ed. II).

Târgovişte etc. Meritul optzeciştilor (nu neînsemnat!) a fost acela de a fi transformat postmodernismul într-un fenomen «popular»"[45].

Intervenţia cea mai radicală îi aparţine lui Radu Enescu [care nu e nici el şaptezecist, ci şaizecist sau chiar anterior şaizecismului], care încearcă să răstoarne definiţia curentului şi să-l propulseze în prim plan pe Mircea Dinescu, protagonist al generaţiei '70. Criticul începe prin a schiţa un portret "textualist" al postmodernismului, pe care îl defineşte ca o tendinţă antiexistenţială şi antiontologică, ce stă sub semnul formalismului, nominalismului şi funcţionalismului. Postmodernismul "se reîntoarce la real, dar nu la unul constituit din substanţe esenţiale ci din funcţiuni semnificante. După cum respingând recluziunea elitară în turnul de ivoriu, preconizată de unii modernişti, preconizează o artă colocvială, populistă, a lui *uomo qualunque*"[46].

Până aici, nimic nu deosebeşte observaţiile lui Radu Enescu de cele ale teoreticienilor generaţiei '80. Tactica va fi alta: criticul nu va încerca să remodeleze postmodernismul, pentru a-l adapta poeziei anilor '70, ci îl va abandona, aşa cum este, generaţiei '80, şi va ambiţiona, în schimb, să elaboreze o nouă categorie, *transmodernismul*, superioară postmodernismului. Deprecierea celui din urmă se face pornind de la prefixul *post*, care sugerează mai degrabă extincţia, crepusculul unui model, decât o eră născândă. Dacă e posibil într-adevăr un salt dincolo de modernism, atunci nu e vorba de un salt cronologic, adică *post*, ci de unul existenţial, ontologic, adică *trans*.

Transmodernismul opune nominalismului semiotic tendinţa spre ontologie şi realismul conceptelor. Mircea Dinescu anunţă, după Radu Enescu, "zorii poeziei *dincolo* de modernism", el "devansează poezia anilor '80, dar o şi depăşeşte *avant la lettre*". Privit în ansamblu, ca sistem teoretic, transmodernismul dublează postmodernismul, criticul dând însă o orientare contrară câtorva din categoriile acestuia. Dacă postmodernismul recurge la tradiţie

[45] Octavian Soviany, răspunzând la Ancheta Apostrof privind *Antologia poeziei generaţiei '80* a lui Al. Muşina, în *Apostrof*, nr. 3-4/1994.
[46] Radu Enescu, "Despre postmodernism. După sau dincolo?", în *Familia*, nr. 1/1988.

ca o soluţie *in extremis*, provocată de secătuirea surselor de inspiraţie, transmodernismul recuperează trecutul "selectiv şi sub specie arhetipală". Ironia generaţiei '80 este resemnată şi fără priză asupra realităţii, în timp ce Mircea Dinescu ar practica o ironie vehementă şi angajată. Generaţia '80 exaltă imanenţa, Mircea Dinescu se desprinde de imanent şi caută o cale de acces spre transcendenţă, chiar dacă aceasta e derizorie şi degradată. Postmodernismul este, după Radu Enescu, sumativ, cantitativ, omogenizant prin cumul şi aglomerare; transmodernismul este o sumare calitativă, de entităţi ireductibile. Postmodernismul desubstanţializează limbajul, în timp ce transmodernismul doreşte o restaurare a cuvântului poetic, printr-o infuzie de limbă vorbită, vulgară, opusă limbajului elitist al jocurilor textuale.

Postmodernii sunt, în concluzie, "alexandrinii sensibilităţii moderne, conştiinţele ei crepusculare"[47], şi numai transmodernismul poate realiza o breşă veritabilă, auroralã, în criza actuală a culturii. Ion Bogdan Lefter reproşează acestei demonstraţii confuzia (premeditată sau interesată) a termenilor. Spre exemplu, poezia care explorează spaţii fictive, fără dimensiuni temporale sau spaţiale, nu poate fi postmodernă, transmodernă sau oricum altcumva, deoarece este pur şi simplu modernistă[48]. Cu alte cuvinte, criticul optzecist îi reproşează interlocutorului său că simplifică postmodernismul, că îl reduce la caracteristici improprii şi de nesusţinut teoretic, pentru a-l înlocui cu un concept uzurpator, lipsit de substanţă reală, transmodernismul.

În asemenea situaţie, în care optzeciştii refuză antecesorilor umbrela noului curent, ultima soluţie pentru scriitorii generaţiilor anterioare rămâne respingerea principială a curentului, ca simplu moft teoretic. Gheorghe Grigurcu vede în postmodernism "un simptom al dezorientării", "o formă de oboseală a modernismului. O devitalizare a sa, care încearcă a se pune la adăpostul unei sinteze pseudoclasice. E un sfârşit de ciclu". Postmodernitatea este un "concept vag şi pretenţios, insinuant, antipatic", despre care suntem, hélas!, constrânşi să

[47] Radu Enescu îl citează pe Andrei Pleşu, "Inevitabilul post-modernism. Fragmente dintr-un text (încă) imposibil", în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 47.
[48] Ion Bogdan Lefter, "Postmodernismul. Pledoarie pentru clarificările necesare".

vorbim, în lipsa altuia mai bun. Trecând în revistă câteva trăsături ale conceptului, criticul se opreşte asupra ideii de toleranţă şi coabitare cu trecutul, revizitat recuperator, observând pe bună dreptate că vehemenţa polemică a optzeciştilor este atipică curentului din care se revendică[49].

În sfârşit, pentru ca tabloul forţelor în luptă pentru conceptul de postmodernitate să fie complet, trebuie luată în considerare şi poziţia celor mai tineri scriitori, aparţinând aşa-numitei generaţii ’90, generaţie rămasă într-un stadiu oarecum preformal. În timp ce generaţia ’80 a reuşit să-i coaguleze pe aproape toţi scriitorii deceniului, după 1989 căderea comunismului a oprit procesul de cristalizare a unui nou “precipitat socio-cultural”. Astfel, în ce priveşte deceniul 9 se poate vorbi despre mai multe grupuri de tineri scriitori aparţinând acestei perioade, dar nu de o generaţie globală. În general, implicarea nouăzeciştilorlor în disputa pentru postmodernism este mai puţin fervent㠔 Pentru ei, postmodernismul este deja un lucru evident, aproape banal, în orice caz cu mult mai puţină forţă de fascinaţie.

Pentru a nu fi asimilaţi şi înglobaţi de către predecesorii lor, optzeciştii optaseră pentru o delimitare puternic polemică, bazată pe opoziţii tranşante, după modelul tabloului sinoptic prin care Ihab Hassan despărţea modernitatea de postmodernitate. Nouăzeciştii resimt ruptura provocată de către optzecişti ca definitivă, ceea ce îi face mai sereni, mai destinşi. Este, în primul rând, cazul celor ce s-au numit la origini Grupul de la Braşov (tineri scriitori care au devenit într-un fel “prinţul moştenitor” al optzecismului), dar şi al promoţiilor echinoxiste din această decadă[50]. Alţii, cum sunt majoritatea foştilor membri ai Cenaclului Universitas, regrupaţi mai apoi în jurul Suplimentului *Nouăzeci* de la *Luceafărul* şi al Editurii *Phoenix*, sau

[49] Gheorghe Grigurcu, “Postmodernismul, un clasicism corupt”, în *Euphorion*, nr. 2/1994, p. 6-7.
[50] Vezi numărul cvadruplu închinat “Generaţiei ’90!?” de revista *Echinox*, nr. 6-7-8-9/1995.

Direcţia 9, şi-au proclamat cu vehemenţă divorţul nu numai de "bătrâni"[51], ci în primul rând de generaţia '80.

Simona Popescu caracterizează "noua poezie" drept o "replică la poezia modernismului târziu (să numim aşa poezia modernistă de după război)", ce nu diferă prea mult de cea făcută literaturii şaizeciste de către criticii optzecişti. Ea pledează pentru un neoclasicism ce consonează cu ideile lui Al. Muşina: poezia tânără constituie "actualizarea unui fond romantic, [a] unui temperament pasional, problematizator, personalist şi confesiv, la care se adaugă principii şi categorii spirituale de tip clasic (recuperarea epicului, resemnificarea tragicului, un anumit tip de «moralism», cultul adevărului, verosimilului şi exemplarităţii)"[52]. Termenului de postmodernism, Simona Popescu i-l preferă pe cel de *antimodernism*, scriitoarea sintetizând următoarea listă de opoziţii între modernitate / antimodernitate: evazionism, individualism, lumi imaginare paralele, personale / poezie implicată, model de acţiune şi comportare în cadrul acestei lumi, soluţie existenţială individuală, dar şi colectivă; construcţii deviante, compensatorii, disjuncte, izolatoare / imaginar al realităţii contingente şi colective; specializare restrictivă a limbajelor / asumare deliberată a lipsei de specializare; construct conceptual, intelectual, abstract, egocentrist, monologic şi impersonal / discurs sentimental (fără sentimentalism), natural, sincer (fără gafe estetice şi platitudini), individual (fără anecdotică), etic fără eticism; analogia de tip metaforic, care obscurizează şi ocultează / analogia de tip simbolic, structural, emblematic, implicând întregul; lirismul ca exacerbare impersonală, abstractă, a fiinţei / poezia ca mod al sincerităţii; subiectivitatea ca manifestare narcisiacă / subiectivitatea ca model total al fiinţei, cu toate laturile ei, inclusiv cea socială; fragmentarism diseminant, dezarticulator, dizarmonic şi centrifug / fragmentarism sinergic, armonic, centripet. Discrete note discordante nu lipsesc totuşi faţă de programul generaţiei

[51] "Direcţia 9 reprezintă, se scrie în «nonalogul» de direcţie al grupării, la momentul actual, singura mişcare culturală românească vie şi viabilă. Celelalte, fie aparţin istoriei culturii, fie se autodescalifică, prin cultivarea unui spirit exclusivist, de gaşcă, prin amatorism şi suficienţă", în *Direcţia 9*, Revistă de atitudine culturală, anul I, nr. 0.

[52] Simona Popescu, "Poezia ca instinct de conservare şi model de comportament", în *Echinox*, nr. 2-3/1988.

’80. Opoziţia stilistică ’60/’80, bazată pe distincţia lui Ihab Hassan între metaforă şi metonimie, este înlocuită de opoziţia metaforă / imagine-emblemă şi simbol. De asemenea, Simona Popescu refuză atomizarea deconstructivistă, preferându-i fragmentarea sinergică, centripetă, care are rolul de a suprima lungimile pentru a crea “eşantioane reprezentative, ce se cer montate într-un întreg”[53].

Aceeaşi deviaţie sugestivă de la poetica textualistă apare şi la Caius Dobrescu, care vorbeşte de “falimentul modelului poetic modernist”, articulat pe un univers mental newtonian, liniar, omogen, centrat, monolitic, şi îi opune un univers care nu este însă destructurat (precum cel al deconstructiviştilor), ci diversificat, părţile lui fiind menţinute coerente de către un principiu dialogic de coabitare a contrariilor. “Grupul de la Braşov” se separă deci de generaţia ’80 pe latura poststructuralistă a programului acesteia. Caius Dobrescu diagnostichează în textualism o “sterilitate provocată de simbioza între «noua sensibilitate» şi obsesia modernistă a competenţei, eficienţei, specializării şi formalizării”. Această literatură oferă “spectacolul grotesc al unei extrem de abile mimări a vitalităţii. Dar care nu foloseşte nimănui”[54]. Impasul textualismului este responsabil prin urmare de scăderea de credibilitate a conceptului de postmodernitate, căruia “braşovenii” i-l preferă pe cel de antimodernitate.

La mişcarea de repliere faţă de poststructuralism participă de altfel şi o bună parte din optzecişti. Dorind să atenueze presiunea peiorativă pe care calificativul “textualist” a ajuns s-o exercite asupra generaţiei, Ion Bogdan Lefter precizează că procedeele *tel-quel*-liste nu sunt folosite ca atare, ci, “scoase din fundătura teoretică pe care singure şi-o ticluiseră, ele sunt recondiţionate într-un punct esenţial, nemaifiind folosite pentru a produce o proză a prozei ci – conservându-li-se şi caracteristicile metatextuale – o proză a existenţei”[55]. În critica lui Caius Dobrescu şi a Simonei Popescu este de recunoscut poziţia unui teoretician important al

[53] Vezi şi Simona Popescu, “Sensul poeziei, astăzi”, în *Dialog*, nr. 121-122/1987.
[54] Caius Dobrescu, “Micile speranţe” (I-II), în *Echinox*, nr. 5 şi 6-7/1987.
[55] Ion Bogdan Lefter, “Introducere în noua poetică a prozei”, în *Competiţia continuă*, p. 230.

generaţiei ’80, mentor al “grupului de la Braşov”, Alexandru Muşina, care ajunge să dezavueze în mod deschis nu doar textualismul[56], ci şi termenul de postmodernism[57]. Un alt “dizident” al textualismului optzecist, Ştefan Borbély, opune tendinţei deconstructiviste şi atomizante a acestuia – o “reîntoarcere la ontologie, la idealul cultural al «deschiderii»”[58], ce trimite la varianta “hermetică”, pluralistă şi globalizantă a postmodernismului, schiţată în teoria literară românească de către Ioana Em. Petrescu[59] şi Monica Spiridon[60].

La celălalt antipod, al “divorţului” cu forme în regulă, anunţat în piaţa publică, se află grupul de la Suplimentul *Nouăzeci*. Ideea de generaţie ’60 şi de promoţie ’70 a apărut oarecum retroactiv, ca efect şi reacţie a mai vârstnicilor la spiritul de concurenţă şi la dorinţa de ruptură a scriitorilor optzecişti. La rândul ei, apariţia ideii de generaţie ’90 vine şi ea dintr-un reflex previzibil: o dată declanşat metronomul decenal, acesta începe să scandeze generaţiile, spre spaima de ucenic vrăjitor a optzeciştilor: maşina infernală prin care i-au înlăturat pe înaintaşi riscă să-i înlăture acum şi pe ei.

Citind în context psihoistoric relaţia dintre optzecişti şi “nouăzeciştii” de la *Luceafărul*, ea reproduce relaţia dintre Oedip şi fiii săi, Eteocle şi Polinice, care vor la rândul lor să-l detroneze pe tată. Ar fi instructiv de urmărit felul în care au evoluat “relaţiile” dintre Cenaclul de Luni (optzecist) şi Cenaclul Universitas (nucleu al viitorului “nouăzecism”). Andrei Damian susţine că membrii Cenaclului Universitas provin din mai tinerii frecventatori ai Cenaclului de Luni, care, neintegrându-se în programul poetic practicat aici, s-au simţit

---

[56] “Scrierile de strictă obedienţă textualistă sau postmodernistă au un aer devitalizat, dau senzaţia de stil, de produs «de cabinet», interesant în sine, dar plicticos «ân cantităţi mari»”, “Din nou despre cenuşăreasa”.

[57] “A susţine că întreaga poezie română contemporană e postmodernistă e un generos şi frumos sofism, care funcţionează compensator şi calmant (ân plan socio-cultural) şi narcotizant (ân plan estetic)”. “Postmodernismul la Porţile Orientului”, în *Unde se află poezia?*, Târgu-Mureş, Arhipelag, 1996.

[58] Ştefan Borbély, “Postmodernismul – un model (cultural) oportun?”, în *Familia*, nr. 12/1987.

[59] Ioana Em. Petrescu vede în voga textualismului şi a deconstructivismului un fenomen specific al crizei moderne, şi îi opune un model cosmologic posteinsteinian, holomeric, osmotic, guvernat de un principiu antropic. În “Modernism/ Postmodernism. O ipoteză”, în *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*, volum realizat de Diana Adamek şi Ioana Bot, Cluj, Dacia, 1991, p. 166-167. Vezi şi *Ion Barbu şi poetica postmodernismului*, Bucureşti, Cartea Românească, 1993.

[60] Monica Spiridon aşază postmodernitatea sub semnul lui Hermes (“Mitul ieşirii din criză”, în *Caiete critice*, nr. 1-2/1986, p. 90), în acelaşi sens în care Gilbert Durand vorbeşte de o întoarcere a mentalităţii hermetice, în *Science de l’homme et tradition*, Paris, Sirac, 1975.

respinşi, ca nişte fii rătăcitori. Cenaclul Universitas (şi, mai apoi, grupul din jurul *Suplimentului 90* de la *Luceafărul* şi al Editurii Phoenix) ar fi fost alcătuit tocmai din mai tinerii scriitori pe care estetica optzecistă, concentrată asupra ei înseşi, nu mai putea să-i asimileze.

Grupul autointitulat Generaţia ’90 a apărut aşadar ca o reacţie de solidarizare provocată de sentimentul de marginalizare poetică. “Această generaţie/ promoţie/ serie [80] a existat numai pentru ca să poată apărea (generaţia) 90”, scrie Dan-Silviu Boerescu. “80 încheie, în opinia mea, ciclul inaugurat de paşoptişti”, în timp ce “90 deschide un alt drum”[61]. “Tăietura lui Dedekind” dintre epocile literare este deplasată de teoreticienii nouăzecismului, ea nu mai trece prin momentul 1980, ci prin momentul 1990, lăsând optzecismul (aşa cum făcuse şi acesta cu predecesorii lui – de unde se vede că istoria este recurentă) în coada convoiului funerar ale unei epoci[62].

Excomunicarea dintre fostul Cenaclu de Luni şi fostul Cenaclu Universitas devine acum reciprocă[63]. Apocalipsei optzeciste îi este opusă Geneza nouăzecistă şi, pentru ca ruptura să fie cât mai vizibilă, Dan-Silviu Boerescu construieşte un nou tabel de trăsături contrastive, în genul celui al lui Ihab Hassan. Iată perechile “recesive“ ce îl opun pe “Robinsonul 80” – “Noului Adam 90”: primul este antropofag, canibal, devorator, al doilea este plasmatic, caliban, recuperator; primul este demitizant, al doilea vicios mistificator; primul are rigoare maioresciană, al doilea operează cu o arheologie frivolă hasdeică; primul are o viziune critică a tradiţiei, luptând împotriva unor rele congenitale ale românului, al doilea recuperează în circuitul holistic derizoriul, mahalagescul, mişt oul citadin, miticismul post-caragialean; autoironia primului este doar consimţită, a celui de-al doilea este funciară, cinică şi

[61] Citez după “90 vs./& 80: Utopia sistemului”, prefaţa la volumul *Sfâşierea lui Morfeu – 90*. Proiect de antologie Dan-Silviu Boerescu, Bucureşti, Phoenix, 1994, p. 5–12.
[62] Laurenţiu Ulici sprijină această idee prin teorema succesiunii în ritm de trei (zeci de ani) a generaţiilor noastre literare, la 1990 începând, în demonstraţia sa, generaţia a şaptea. Laurenţiu Ulici, “A şaptea generaţie. O introducere”, în *Luceafărul*, nr. 9/1994, p. 3.
[63] Andrei Damian descrie astfel efectul antistatic exercitat de Cenaclul de Luni asupra viitorilor nouăzecişti de la Universitas: “sigur că mulţi dintre primii activişti ai *Universitasului* trecuseră pe la Cenaclul de Luni, numai că

funambulescă, asumată programatic; memoria canibală a primului hărţuieşte textul, cartografiind deopotrivă umori şi tumori, memoria de tip caliban a celui de-al doilea funcţionează într-un câmp virtual, fiind o "sinteză aleatorie a deja efectuatei sinteze optzeciste"; ficţiunea optzecistă este documentală, cea nouăzecistă este documentară; prima este arcimboldescă şi erotică, cea de-a doua daliniană şi perversă; 80 a scris Decalogul, 90 scrie Decameronul; primii dezvoltă o metafizică (i)locuţionară, ceilalţi, o patafizică perlocuţionară; erosul celor dintâi este canonic, sexy şi soft, cultivând virilitatea masculin(izant)ă, al celor din urmă este pervers, porno şi hard, tinzând spre tipul androginului. După cum reiese din acest vârtej deliberat patafizic de idei, Dan-Silviu Boerescu nu îşi propune să smulgă postmodernismul de sub tutela optzecismului, pentru a-l adjudeca nouăzecismului, ci lucrează pe clivajul în cadrul curentului între două tendinţe, cea formală, care scrie "decalogul" deconstrucţiei literaturii anterioare, şi cea integratoare, care reconstruieşte din deşeuri palate fictive, într-o democraţie ludică a tuturor surselor, inclusiv optzeciste.

Un atac asupra canonului critic actual, care este acuzat a fi rămas blocat în formula şaizecist-şaptezecistă, a romanului obsedantului deceniu, pe de o parte, şi în formula optzecistă, a prozei textualiste a micilor drame cotidiene, pe de alta, vine din partea lui Ion Manolescu. Într-*Un manifest postmodern*, criticul "nouăzecist" ia în discuţie atât inovaţiile introduse de poetica textualistă, cât şi epuizarea ei manieristă: "o evaluare a textualismului postmodern în propriile sale coordonate arată astăzi trei lucruri: unu, că el împinge romanul autohton spre un alt tip de naraţiune, substanţial diferit de cele anterioare (textul meta-narativ, fragmentar, asumat ludic, ironic şi auto-ironic); doi, că, în limitele convenţiei pe care singur o presupune, acest tip de scriitură eşuează în manierism şi ajunge să stimuleze dorinţa criticii de a reciti romanele şaptezeciste cu muncitori şi propagandişti dostoievskieni, dar şi cu o epică

---

acolo ne izbiserăm de o mentalitate aproape opresivă – cercul se închisese: ori respectai metoda, ori *nu existai*; se produceau, în serie, epigoni şi secunzi; se ilustra". "Universitas", în *Luceafărul*, nr. 9/ 1994.

directă şi «solidă»; trei, că, după ce a forţat o schimbare radicală de sensibilitate estetică, textualismul optzecist trebuie să lase locul noii sensibilităţi şi literaturii ce o reflectă”[64].

Textualimului *scriptural*, Ion Manolescu îi opune un textualism *mediatic* sau *virtual*, în consonanţă cu evoluţia cibernetică a civilizaţiei actuale. Folosind tehnici precum imageria virtuală, simulările tri-dimensionale, ilustraţia fractală, jocurile inter-active, compresia digitală, colaborarea directă cu computerul (ca în cazul *E-fiction*), proza acestei “noi sensibilităţi” regăseşte sinesteziile simboliste, onirismul suprarealist şi fantasmele *Pop-Art*, transformând lectura într-un act de seducţie şi de hipnoză vizuală[65]. Trebuie arătat că realităţile virtuale explorate de arta cibernetică au acelaşi efect de demolare a principiului realităţii şi a sentimentului de consistenţă existenţială ca şi viziunile psihedelice din arta de inspiraţie “şamanică” a anilor’60-’70.

Manifestul lui Ion Manolescu a suscitat un şir întreg de răspunsuri, majoritatea polemice, găzduite de *România literară* sub titlul “Cearta între moderni şi postmoderni”[66]. Dintre acestea, aş remarca articolul lui Mircea Nedelciu, “Un manifest postmodernist – între ridicol şi superb”, în care, în mod simptomatic pentru evoluţia optzecismului în anii ’90, prozatorul refuză, pentru sine şi pentru generaţia sa, eticheta de textualism. Ceea ce înseamnă că trăsătura apăsat distinctivă nu atât între optzecişti şi nouăzecişti, cât între literatura anilor ’80 şi cea a anilor ’90, este respingerea globală de către cea din urmă a textualismului, resimţit ca impas poststructuralist.

2. Poststructuralism şi neohermetism

[64] Ion Manolescu, ”Un manifest postmodernist”, în *România literară*, nr. 5/1996.
[65] Vezi şi Ion Manolescu, ”La prose postmoderniste et le textualisme médiatique”, în *Euresis. Cahiers roumains d’études littéraires*, nr. 1-2/ 1995.

Dincolo însă de jocurile şi interesele de strategie culturală, nu poate fi negat faptul că în anii ’80 a avut loc o schimbare de paradigmă literară. Noua sensibilitate poate fi convenţional pusă sub numele unui postmodernism românesc, chiar dacă acesta nu coincide întotdeauna cu cel occidental. Discuţia psihoistorică se cere aşadar combinată cu una tipologică, chiar dacă aceasta din urmă este inevitabil sumară şi imprecisă, din cauza slabei definiri şi a lipsei de consens în privinţa conceptului de postmodernitate.

În linii mari, diversele accepţii date în Occident postmodernităţii pot fi regrupate în două clase. De o parte se află cei care definesc postmodernitatea în termeni de descentralizare, deconstrucţie, dispersie, fragmentarism, precum Ihab Hassan, Lyotard, Baudrillard etc. De cealaltă parte, cei care o imaginează în termeni de pluricentrism, eclectism, toleranţă, coabitare, precum John Barth, U. Eco, G. Vattimo, G. Durand, definiţie ce ar putea fi numită “noua antropologie” sau “neohermetism”[67]. Distanţa dintre cele două clase este dată de opoziţia dintre conceptele de fragmentare, al şcolii poststructuraliste, şi de reintegrare, al gândirii neohermetice.

Contradicţia s-ar putea totuşi să nu fie reală, ci să se datoreze unei neînţelegeri asupra felului în care trebuie interpretat sfârşitul modernităţii. Poststructuralişţii se opresc asupra interpretării “distructive”, J. Derrida înlocuind ideea de structură centrată cu cea de formaţie în mişcare liberă, fără centru şi fără perspectiva unei integrări. Neohermeticii se opresc asupra interpretării ”constructive”, cea a pluralităţii centrelor, care coexistă fără să se excludă. De unde deosebirea dintre cele două clase de definiţii: dezintegrare / reintegrare. Aşa se face că pentru poststructuralişti modernismul este totalitar şi paranoic, pentru neohermetici este disociativ şi schizofrenic.

---

[66] Vezi textele lui Nicolae Manolescu, Mircea Nedelciu, O. Nimigean, Caius Dobrescu, Ara Şeptilici, Romulus Bucur, Alexandru Sfârlea, George Sipoş, Aurel Buzincu, Andreea Deciu şi Tudor Călin Zarojanu, în *România literară*, nr. 9, 16 şi 18 / 1996.

[67] Maria Cornelia Oros disociază convingător paradigma hermetică a lui Umberto Eco de deconstructivismul lui J. Derrida, în “Postmodernismul între Eco şi Derrida”, în *Euphorion*, nr. 2/1994.

Totuşi, distanţa dintre cele două viziuni nu este de netrecut. Modernismul este, în acelaşi timp, disociativ *şi* totalitar, iar postmodernismul – pluricentrist *şi* integrator. Mai exact, modernitatea este analitică şi disociativă, punând totul în stare de criză pentru a distinge mai bine părţile, dar în acelaşi timp ea întreţine în fiecare din aceste părţi dorinţa de a se plasa în centru şi de a-şi subordona întregul. Comunismul, fascismul, dar şi psihanaliza sau structuralismul sunt, din acest unghi de vedere, experienţe moderniste. Totalitatea modernă este deci o falsă totalitate, putând fi mai degrabă definită ca o masificare, adică o tentativă a câte unei părţi de a se impune ca tot.

Rezultă de aici că postmodernitatea ar trebui conjugată cu procesul de descentralizare, nu însă şi cu procesul de destructurare. Ceea ce se deconstruieşte este partea erijată în punct central, precum şi orice tendinţă de erijare în centru, nu însă şi întregul el însuşi. Logica terţului inclus, hermetică, se opune într-adevăr logicii clasice, dar ea nu favorizează haosul, lipsa oricărei organizări, ci guvernează pur şi simplu un alt mod de organizare a lumii. Prin faptul că duce la limită tendinţa disociativă, deconstructivismul este mai degrabă un curent modern decât unul postmodern, mai exact, chiar acel curent prin care modernismul se sinucide teoretic, se îngroapă pe sine, servindu-se de propriile metode analitice.

Textualismul se află în aceeaşi contradicţie structurală, a metodei care ajunge să ia locul fenomenului pe care vrea să-l distrugă. Părintele "adoptiv" sau "neadoptat" al conceptului la noi, Marin Mincu, vede în textualism un mijloc de deconspirare a puterilor oculte ale "textelor" (la noi în primul rând ideologice) prin care suntem manipulaţi. Scriitura textuală s-ar înscrie prin urmare în tendinţa postmodernă semnalată de Lyotard, aceea de deligitimare a metanaraţiunilor întemeietoare, a textelor justificative, a marelui sistem de semne care "ajunge să expulzeze lumea, nu s-o edifice"[68].

Se pune însă întrebarea în ce măsură răul poate fi combătut prin propriile lui mijloace, ştiut fiind că a încerca să-l înfrunţi pe diavol cu propriile lui arme (sofistica) este cel mai sigur

mijloc de cădea în puterea lui. "În loc să scrie romanul despre realitate", recunoaşte Marin Mincu, propunându-şi să distingă între *textualizarea* autentică şi *textuarea* ca eşuare[69], "scriitorul de la noi s-a apucat în multe cazuri, absorbit şi fascinat dincolo de limitele admise, să detalieze propria-i operaţie de manipulare a maşinăriei textului încercând şi voluptatea şi teroarea unei astfel de operaţiuni". Este însă textuarea doar un revers al textualizării, sau însăşi consecinţa endemică a acesteia? A vedea lumea sub specie nominalistă, a privi universul doar ca pe un simulacru de semne pe care noi înşine l-am construit şi din care nu putem evada nu este un mod de a ne încarcera în limbajul de care ne temem atât de mult? (Nu ajunge Lacan să atribuie şi inconştientului o structură lingvistică?) Conştientizarea condiţiei de text a cunoaşterii nu este, prin ea însăşi, eliberatoare, pentru simplul motiv că axioma "lumea este un text" ("Lumea este reprezentare", se spunea în secolul trecut) devine la rândul ei un text legitimator, ce întemeiază o metafizică semiotică la fel de totalitară ca metafizicile pe care le denunţă. În acest caz, devine evident că soluţia trebuie căutată nu în direcţia textualismului, care legitimează sistemul pe care-l combate, ci în cea a unor estetici ale unui *break through* real, ce sparge închisoarea semnului.

Distincţia între poststructuralism şi neohermetism se regăseşte şi în postmodernismul românesc, în opoziţia între textualism şi "noul antropocentrism". Deşi a făcut mare vogă în literatura anilor '80, textualismul a fost practic abandonat, din cauza rapidei sale autofagii şi previzibilei sale epuizări. Mai degrabă decât un fenomen auroral, textualismul este consecinţa ultimă a modernităţii. El duce în impas tendinţa de analiză pozitivistă şi de izolare scientistă a părţilor din întreg. Obsedată de specializare şi diferenţiere, mentalitatea modernistă, introdusă la noi de Titu Maiorescu, a disjuns esteticul de etnic, etic, social, religios, psihologic etc. Demers necesar şi legitim, dacă nu s-ar baza pe o confuzie cu consecinţe incalculabile.

---

[68] Marin Mincu, "Textul ajunge să expulzeze lumea", în *Poesis*, nr. 10-11-12/1994.

Greşeala fondatoare a modernităţii stă în a trata esteticul, eticul, socialul, religiosul, psihologicul drept domenii tematice şi nu drept modalităţi de expresie. În consecinţă, modernismul a decupat realitatea în câmpuri separate pe care le-a distribuit artei, moralei, sociologiei, religiei, psihologiei, cu interdicţia de a sări peste graniţe. Literatura s-a pomenit înconjurată de garduri ghimpate, pe care nu are voie să le treacă, sub ameninţarea pierderii specificului şi a autonomiei artei. Ghidându-se după o asemenea poetică mendeleviană, cu căsuţe pentru fiecare lot identificabil al realităţii, poetul nu se poate gândi la adevăr / neadevăr şi cinste / mişelie, fiindcă acestea revin moralistului, la problemele politicului şi ale vieţii colective, fiindcă acestea sunt repartizate sociologului, la Dumnezeu şi mântuire, fiindcă acestea sunt de competenţa teologului, la iubire şi angoasă, fiindcă acestea fac obiectul psihologului etc.

Aşa au fost evacuate treptat din literature modernistă atitudinea etică şi viaţa cetăţii, metafizica şi sentimentul religios, funcţiile psihicului şi problemele sufletului. Fundătura în care a ajuns modernitatea ultimă este că literatura nu mai are despre ce să vorbească, în afară de propria realitate de hârtie. Acesta este impasul textualismului: scriitorul poststructuralist nu scrie despre spaimă şi moarte, despre Dumnezeu şi mântuire, despre iubire şi creaţie, ci despre angoasa în faţa foii albe şi neantizarea autorului în semn, despre instanţa metatextuală (un Dumnezeu care ne dactilografiază la maşină) şi despre resorbţia omului în text, despre întâlnirea semnificantului cu semnificatul şi despre crearea de sens prin scris.

Or, esteticul, eticul, religiosul, socialul, psihologicul nu trebuie privite ca domenii tematice ale realităţii, ce urmează să fie distribuite între specialişti, ci drept moduri diferite de aprehendare a aceleiaşi realităţi unice. Ele sunt discursuri ce se pot aplica unuia şi aceluiaşi obiect, să zicem divinitatea, fără a-şi pierde prin aceasta specificitatea. Sunt nişte lentile cu grade de difracţie diferite, ce activează funcţii şi reacţii distincte, prin care omul priveşte spre

---

[69] Dacă textuarea este faţa cea rea a textualismului, faţa cea bună este "reconsiderarea derizoriului, a marginalului, fragmentarismul şi directeţea experienţei trăite, ironizarea şi parodierea în bloc a temelor până nu demult 'serioase', cum ar fi Istoria, Ideea, Omul etc." *Ibidem*.

aceeaşi realitate. Nu există un Dumnezeu al teologului, un Dumnezeu al istoricului religiilor şi un Dumnezeu al artistului; există un singur Dumnezeu (indiferent ce realitate îi atribuim: metafizică, psihologică sau culturală), ce poate face obiectul meditaţiilor atât ale credinciosului, cât şi ale omului de ştiinţă sau ale scriitorului. Ceea ce diferă sunt legile după care este structurat discursul fiecăruia dintre aceştia.

Postmodernismul românesc, cel puţin în sensul lui neohermetic, vine să răspundă impasului în care a intrat modernitatea, nu în ultimul rând în prelungirea ei textualistă. Schimbarea de paradigmă constă în dorinţa de reconstrucţie a omului total, care nu îşi exclude nici o latură a fiinţei, încercând, dimpotrivă, să facă din nou loc în literatură unor domenii până acum exilate: biograficul şi cotidianul, socialul şi morala, religiosul şi psihologicul, raţionalul şi ştiinţificul (în variantă cibernetică). Literatura ultimelor două decenii oferă imaginea unei adevărate înfloriri fractalice a acestui arbore al posibilităţilor literare recuperate de postmodernitate. Cotidianul cel mai direct se redescoperă în proza ce merge de la Mircea Nedelciu la Radu Aldulescu şi Petre Barbu, biograficul rememorat halucinatoriu îşi face loc în scrierile lui Mircea Cărtărescu şi Simona Popescu, psihologia este repusă în drepturi în "psiheismul" lui Călin Vlasie şi neoonirismul nouăzecist, intruziunea modelului cibernetic se face simţită la Adrian Oţoiu şi Ion Manolescu etc. Dintre aceste tendinţe postmoderne ale literature române actuale voi insista doar asupra a două: recuperarea eticului şi resurgenţa religiosului.

Oricât ar părea de paradoxal, literatura detenţiei, care a trăit o explozie extraordinară după căderea comunismului, vine în întâmpinarea uneia din tendinţele paradigmei postmoderne, şi anume cea de reintegrare a valorilor. După ce presiunea discriminatorie (distingerea părţilor) şi totodată masificantă (impunerea uneia din părţi ca întreg) a modernităţii a slăbit, omul actual a devenit mai tolerant la ideea de unitate în multiplicitate, de acceptare şi integrare a diferenţelor ca atare. Dacă în plan cultural general, noua mentalitate se manifestă în poziţia "culturalistă" (de acceptare, fără complexe de superioritate, a tuturor

culturilor lumii şi a tuturor grupurilor etnice, sociale, profesionale, sexuale etc.), în plan particular noua mentalitate impune o relativizare a criteriului estetic în judecata de valoare. Esteticul încetează a fi valoarea unică în funcţie de care se delimitează câmpul literaturii, fiind tot mai evidentă presiunea unor alte valori (spre exemplu, "popularitatea" în cultura americană, sau eticul în culturile postcomuniste).

Intenţia primă a mărturisilor de detenţie nu este una estetică, ci una etică. Ele sunt menite să spună adevărul despre o realitate atroce, care a fost ascunsă sau falsificată de regimul comunist. Ele sunt oglinda unor experienţe umane de limită, care se cer mărturisite, într-un sens aproape creştin al termenului. Ele sunt prilejul unei rememorări şi clarificări de sine, al unei reconstruiri a propriului trecut şi istorii, ca persoane dar şi ca popor, pentru înţelegerea şi purificarea acestora. Intenţia estetică şi îndemânarea artistică sunt secundare în raport cu nevoia de confesiune, iar cei care scriu nu sunt de obicei scriitori de formaţie. Genul presupune aşadar o altă scară de valori, una morală şi nu una estetică.

Mutaţia generală care motivează această evoluţie particulară este deplasarea criteriului artei de la *frumos* (ân sensul cel mai larg, deci incluzând urâtul, grotescul, absurdul etc.) la *uman*. Căutările hiperspecializate şi tehnicizate ale modernităţii au dus la o desemantizare a umanului şi la o dezumanizare a artei. Lumea post-modernă doreşte să recupereze omul total, nedesfigurat şi neparţializat, a cărui artă îl reflectă în toate laturile sale: estetică dar şi morală, psihologică dar şi socială, intelectuală dar şi sentimentală. Scriitorul post-comunist simte şi el nevoia să recupereze latura etică a scrisului, pe care ideologia comunistă o izolase la modul ipocrit de "arta pură".

Care este, deci, criteriul concret de judecată de care are nevoie literatura de detenţie? Este evident că a-i aplica doar criteriul estetic este nu doar imoral, ci şi neproductiv: *Povestea Elisabetei Rizea din Nucşoara*, spre exemplu, ar trebui exclusă din literatură, fiind opera (transcrisă) a unui autor complet neprofesionist, care relatează fără nici o intenţie estetică; şi

totuşi, ea este o carte *cutremurătoare*, precum multe altele din aceeaşi zonă. Mai mult decât artisticitatea, importantă este autencitatea acestor scrieri, valoarea lor umană.

Dimpotrivă, adeseori, atunci când memorialistul îşi propune să literaturizeze, aceasta dăunează cărţii, o face falsă. Criteriul care se impune pentru judecarea acestei literaturi este *autenticitatea* şi *sinceritatea* autorului, în primul rând faţă de el însuşi. Sinceritatea nu se confundă cu veridicitatea istorică; pentru a fi valoroasă, o mărturie nu trebuie să oglindească perfect realitatea exterioară. Important este ca autorul să reflecteze sincer propria realitate interioară, propriile convingeri, propria viziune, să nu se mistifice pe el însuşi. Mărturisirile de detenţie proaste nu sunt numai scrierile "lipsite de stil" (scrise într-o limbă de lemn pe dos), ci şi cele "falsificate" de poziţia scriitorului faţă de sine însuşi, cele în care autorul "pozează" (în martir, în persecutat, în scriitor etc.)[70].

În ceea ce priveşte reemergenţa sensibilităţii religioase, trebuie remarcat că religiosul a suferit, în cultura română, presiunea refulantă atât a nihilismului modern, cât şi a ateismului marxist. Pe de altă parte, ideea maioresciană de autonomie *tematică* a esteticului în raport cu alte valori, precum religiosul, a avut parte în deceniul 8 de o radicalizare datorată unei confuzii suplimentare. Teoreticienii generaţiei '80 au simţit nevoia să distingă modernismul predecesorilor de postmodernismul propriei generaţii utilizând, printre altele, şi perechea conceptuală metafizică / imanenţă. Poezia şaizecistă ar fi obsedată de transcendenţă, de Marele Tot, în timp ce poezia optzecistă coboară în stradă, se întoarce spre concretul cotidian.

Dar peste această observaţie, corectă în ea însăşi, a căzut distincţia între religios şi estetic. Teoreticienii optzecişti resping religiosul din poezie pe seama confuziei lui cu metafizicul modernist[71]. În felul acesta, literatura actuală ajunge prada unei diviziuni tematice

[70] Pentru o discuţie suplimentară asupra problemelor de încadrare genologică a jurnalelor de detenţie, vezi Corin Braga, "Literatura Gulagului. Premise teoretice", în *Echinox*, nr. 1-2-3/1997.

[71] Analizând componenta religioasă a literaturii postcomuniste, Gheorghe Perian apreciază că, sub câteva rezerve, literatura optzecistă "are o viaţă religioasă destul de săracă, aş zice chiar mediocră" şi se situează esenţialmente pe coodronate laice. Declaraţia ASPRO în sprijinul Bisericii greco-catolice (Satu-Mare, 1994) nu ar fi atât un gest religios, cât unul de solidaritate cu un grup care a fost marginalizat în comunism, cum a fost şi generaţia '80.

a realităţii mai radicale, ce împarte lumea pe verticală, între terestru şi celest, între fizică şi metafizică. Ea distribuie esteticul omului şi imanenţei, iar religiosul lui Dumnezeu şi transcendenţei.

Confuzia aceasta ar trebui să fie deconstruită înlocuind diviziunea *spaţială* între imanent şi transcendent cu distincţia *calitativă* între profan şi sacru, în sensul în care au fost folosiţi aceşti termeni pentru a defini mentalitatea aşa-zis primitivă. Pentru şaman, ca şi pentru artist, acelaşi obiect poate fi şi un obiect profan, dar şi unul sacru, în funcţie de *puterea* care îl locuieşte. Sacrul şi profanul sunt două moduri de a privi aceeaşi realitate, astfel încât un poet nu are nevoie să se deplaseze tematic în "ceruri" pentru a avea o trăire religioasă, el o poate găsi la fel de bine în făpturile terestre cele mai umile. Aterizarea în imanenţă nu este o garanţie pentru ireligiozitatea unui artist.

Apercepţia culturală comună distinge însă între estetic şi religios pe criterii tematice, şi asta în ambele tabere, atât a esteticienilor, cât şi a teologilor. Amândouă grupurile stau claustrate în spatele baricadelor spaţiale dintre domenii, primii refuzând să primească în literatură subiectele religioase, cei din urmă refuzând să le cedeze literaturii. Esteticienii continuă să interzică poetului să se ocupe de Dumnezeu, în numele autonomiei esteticului; teologii sunt scandalizaţi de resurgenţa religiosului în literatură, tratând-o drept blasfemie.

Nu este mai puţin adevărat că unii scriitori se aşază ei înşişi sub semnul aceleiaşi confuzii, simţindu-se obligaţi ca, atunci când se apropie de un subiect religios, să preia şi discursul teologic. Literatura lor se transformă în acest fel într-o colecţie de clişee care, oricât ar fi de pioase, tot în zona *kitsch*-ului rămân şi împotriva căreia susţinătorii autonomiei esteticului au dreptate să se revolte. Ceea ce nu înseamnă că literatura nu are mijloace specifice de a exprima fiorul, intuiţia, atracţia sau fascinaţia sacrului, chiar dacă o face după o logică proprie, uneori diferită sau chiar în răspăr cu adevărul teologal, dar nu mai puţin sinceră

"O solidaritate a celor ce au fost marginalizaţi", în *Un destin istoric: Biserica Română Unită. Ancheta revistei Vatra*, Târgu Mureş, 1999.

şi veridică uman. Deraierea din instrumental în tematic a distincţiei dintre estetic şi religios o face ineficientă, readucându-ne la situaţia de început, cea din Renaştere, când separarea culturii laice de biserică s-a soldat cu rigidizarea ambelor poziţii, împingând la fanatism şi bigotism, la excomunicarea din literatură sau la anatemizarea confesională[72].

Contestat, distrus, respins sau redefinit, modelul postmodern, impus în cultura noastră în anii ’80, pare să se poată dezvolta complet şi omogeniza cu cel occidental abia după 1989. În schimb, demonstrarea sincroniei culturii româneşti cu cea occidentală în deceniul 8 (şi în cele anterioare) rămâne problematică. “Între aceste structuri sociale [occidentale] şi societatea noastră nu prea sunt similitudini”, observa Mircea Nedelciu, deşi “unele certe asemănări de suprafaţă există şi ele au dus la recenta vogă a termenului la noi”[73]. La rândul lui, Ion Bogdan Lefter recunoaşte faptul că postmodernismul occidental şi cel românesc s-au dezvoltat în contexte de determinări diferite[74].

Cele două fenomene culturale pot fi explicate mai degrabă printr-o epigeneză şi o omologie (ambele au o funcţie subversivă). În timp ce în Vest postmodernismul se naşte ca o reacţie la modelul economic industrial (ca o cultură a erei post-industriale, informaţionale, a celui de-al “treilea val”), ca o ”contra-cultură”, în Est el a funcţionat ca un proiect estetic cu o funcţie eminamente politică. Mesajul subversiv al postmodernismului românesc a fost acela de a deconstrui reţeaua de discursuri a sistemului comunist, acţiune asanantă pe care el a continuat să o exercite cu succes şi asupra discursurilor cripto-comuniste şi naţionaliste de după 1989[75].

---

[72] Corin Braga, “Resurgenţa religiosului”, în *Paralela 45*, 1/1998.
[73] Mircea Nedelciu, “O convorbire «duplex»”.
[74] Ion Bogdan Lefter, “Secvenţe despre scrierea unui «roman de idei»”.
[75] Vezi profunda analiză politico-estetică a lui Marcel Corniş-Pope, “Postmodern Dialogics in Eastern Europe Before and After 1989”, în *Euresis. Cahiers roumains d’études littéraires*, nr. 1-2/1995.

Pregătită şi anunţată ca o schimbare subliminală de mentalitate de către mişcarea postmodernă[76], abia prăbuşirea comunismului a deschis calea unei veritabile întâlniri între postmodernismul occidental şi cel estic. Schizoidia planetară capitalism / comunism a luat sfârşit[77], făcând posibilă o nouă armonie mondială. Dualismul maniheic este înlocuit de un pluricentrism real, tensiunea între două forţe polare – de o reţea de centre de forţă şi interes. De-abia acum de-masificarea definită de Toffler începe să se manifeste la nivelele etnic şi politic, fiecare grup naţional şi social tinzând să-şi afirme individualitatea ireductibilă, pe care ideologiile politice ale perioadei moderne le uniformizaseră.

Chiar dacă, pentru moment, rezistenţa specificului ia forme barbare, de un naţionalism primitiv şi agresiv, cea mai frumoasă perspectivă a lumii postmoderne este cea a coabitării pacifice, "ipostatice", a unei varietăţi infinite de personalităţi individuale sau de grup, care nu se exclud, ci se acceptă şi se înţeleg. Fragmentarismul nu este contrarul integrării (cum afirmă deconstructiviştii), ci mai degrabă condiţia acesteia. Nu se poate face o integrare reală prin reducerea părţilor la un profil unic, ci doar prin recunoaşterea specificităţii fiecăreia dintre componente. Totalitatea adevărată este cea care respectă toate particularităţile, care nu vrea să masifice grupurile etnice, sociale sau economice, nici ideile şi viziunile despre lume şi nici personalităţile umane, pentru a crea "omul nou" sau "supraomul". Acceptarea reciprocă, interdeterminarea complementarilor, conjuncţia contrariilor au la bază logica terţului inclus; de aceea, postmodernismul pare a fi mai bine definit ca un nou hermetism, în care principiile până acum exclusive intră în corespondenţă într-o viziune mai largă, în care părţile spiritului uman se reîntâlnesc într-o nouă antropologie.

---

[76] Vezi în acest sens Magda Cârneci, "Dezbaterea din jurul postmodernismului în România anilor '80", în *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, Bucureşti, Litera, 1996.

[77] Claude Karnoouh vorbeşte de "Postmodernism şi postcomunism. Pentru o hermeneutică a vieţii cotidiene", în *Apostrof*, nr. 9/1993, p. 22.

Concluzie

Schiţă psihoistorică a culturii europene

Studiile din acest volum presupun o anumită viziune comună asupra dinamicii psihoistorice[1] a culturii europene. Este vorba de relaţia pe care o întreţin elementele sistemului cultural dominant cu materialul culturii (sau culturilor) de substrat, adică de relaţia dintre supraeul ideologic (religios, filosofic, ştiinţific) şi inconştientul simbolic colectiv, de procesele de refulare culturală şi de întoarcere a materialului refulat. Ideea de întorcere a refulatului cultural pleacă din filosofia iraţionalistă (de la dionysiacul lui Nietzsche până la "revolta fondului nostru nelatin" a lui Blaga), dar a căpătat riguoare ştiinţifică şi conceptuală o dată cu Freud (la nivelul psihologiei individului) şi cu Jung (la nivelul psihologiei colective: Jung explică, spre exemplu, "întoarcerea lui Wotan" din cultura germană antebelică ca o luare în posesie a societăţii de către umbra colectivă).

În planul istoriei religiilor şi a mentalităţilor, mecanismele prin care se derulează şocul dintre două culturi a fost pus în relief de către Mircea Eliade. Analizând mistica hindusă, savantul român a ajuns la concluzia că practicile yoga reprezintă o resurgenţă a credinţelor vechilor popoare aborigene ale Indiei, reprimate de către religia brahmanică a invadatorilor indoeuropeni[2]. Ecuaţia acestui scenariu socio-cultural presupune trei termeni: cultura de substrat, cultura dominantă şi cultura reemergentă. Cultura dominantă, impusă fie printr-o cucerire militară, fie printr-o iradiere şi asimilare civilizatoare, joacă un rol prohibitiv şi cenzurator asupra culturii de substrat, pe care o izolează în zonele periferice ale vieţii sociale şi mentale.

---

[1] Disciplină relativ nouă, deocamdată necanonică, psihoistoria îşi propune să analizeze fenomenele istorice folosind instrumentele psihanalizei. Între figurile ei tutelare se numără Lloyd DeMause, David R. Beisel, Paul H. Elovitz, Henry W. Lawton, Bruce Mazlish, Howard F. Stein, Robert Liris etc. În studiile culturale de la noi, psihoistoria a fost introdusă de către Ştefan Borbély.

[2] Mircea Eliade, *Yoga. Nemurire şi libertate*, Traducere de Walter Fotescu, Bucureşti, Humanitas, 1993.

Treptat, însă, pe măsură ce diferenţele etnice, militare, economice şi de civilizaţie dintre dominaţi şi dominatori se resorb, elemente ale culturii refulate încep să iasă din nou la suprafaţă. Ele nu mai păstrează figuraţia simbolică iniţială, ci sunt îmbrăcate în haina ritualică şi imagistică a culturii oficiale. La fel cum, în psihismul individului, materialul inconştient este rectificat de către cenzură până când devine compatibil şi acceptabil pentru structurile conştiinţei, tot aşa componentele culturii de substrat suferă modificări ce le permit să se încadreze în ideologia culturii dominante. Acest proces poate fi desemnat printr-un termen introdus în morfologia culturală de către O. Spengler, cel de pseudomorfoză[3].

Cultura europeană (mă voi apleca în special asupra spaţiului mediteranean, deoarece el oferă informaţiile arheologice, iconografice şi istorice cele mai bogate şi mai îndepărtate în timp) a suferit, de-a lungul a mai bine de patru milenii, cinci sau şase asemenea procese de refulare şi întoarcere a refulatului. Pentru perioadele mai vechi, cele pre-istorice, aceste schimbări şi mutaţii sunt de reconstituit în mod direct, doar pe baza descoperirilor arheologice. Totuşi ele pot fi imaginate prin paralelism etnografic cu evoluţia unor populaţii primitive care subzistă şi în ziua de astăzi. Pentru aceasta, voi prezenta foarte pe scurt rezultatul unei cercetării întreprinse de Roberte Hamayon asupra populaţiilor siberiene într-o extraordinară carte numită *Vânătoarea de suflete*[4].

Studiind două populaţii de buriaţi, cea din cis-baikalia (zonă de pădure) şi cea din trans-baikalia (zonă de câmpie), Roberte Hamayon distinge două tipuri de şamanism, şamanismul de vânătoare şi şamanismul de păstorit. În şamanismul de vânătoare, supranatura are o morfologie animalieră. Toate spiritele şi duhurile, ale animalelor şi ale oamenilor, inclusiv Regele pădurii şi Regele Apelor, au forma unor animale magice (credinţă care şi-a găsit expresia în mai vechiul concept de totemism). Societăţile de vânători, trăind din cules, vânat şi

[3] În cristalografie, pseudomorfoza desemnează procesele prin care o substanţă cu o anumită formă geometrică ajunge să cristalizeze în forma altei susbtanţe. Vezi Oswald Spengler, *Declinul Occidentului. Schiţă de morfologie a istoriei*, Craiova, Beladi, 1996.

[4] Roberte Hamayon, *La chasse à l'âme. Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*, Nanterre, Société d'ethnologie, 1990.

pescuit, concep relaţiile cu natura şi cu semenii în termeni ”orizontali”, de alianţă şi de schimb de obiecte, alimente şi energii. Aceste relaţii se repetă la nivelul ”supranaturii”, care este alcătuită din duhurile şi spiritele oamenilor şi animalelor. Între cele două planuri există o corespondenţă biunivocă. Astfel, pentru ca un vânător să prindă un animal este nevoie ca mai înainte un şaman să vâneze sufletul animalului respectiv. Iar pentru a putea captura un spirit animal, şamanul trebuie să capete îngăduinţă de la Regele Pădurii. El trebuie să stabilească cu acesta o relaţia de alianţă, luând-o în căsătorie pe fiica sa, aşa cum vânătorii obişnuiţi merg să peţească o soţie la un tată socru care le devine partener de vânătoare.

Aceste tipuri de relaţii se modifică în cazul şamanismului de păstorit. Studiind triburile de buriaţi stabiliţi în stepa Baikalului, a căror ocupaţie principală este creşterea vitelor, Roberte Hamayon a arătat că acest nou stil de viaţă modifică şi concepţia asupra universului. Crescătorii de animale nu mai depind de hazardul culesului şi vânatului, ci dispun de o sursă stabilă de hrană – turmele. Prosperitatea familiei nu mai este asigurată printr-o relaţie de alianţă matrimonială, atât la nivelul naturii cât şi la cel al supranaturii, ci prin transmiterea patrilineară a bunurilor de la tată la fiu. Aceste raporturi sociale nu se mai organizează pe o linie ”orizontală” (de colaborare între egali), ci pe una ”verticală’ (de descendenţă şi ierarhie a bogăţiilor).

La nivelul viziunii asupra universului, noua structură socială atrage o reorganizare a spaţiului, care nu mai este orizontal (cu lumea viilor şi lumea morţilor situate pe acelaşi plan), ci vertical (introducând tripartiţia cer-pământ-adâncuri subterane, care va deveni mai târziu tripartiţia Rai-Pământ-Iad). Regele Pădurii este înlocuit de figura mai abstractă a Marelui Duh al cerului, al furtunilor şi al fulgerului. Spiritele animalelor şi ale morţilor sunt înlocuite de spiritele strămoşilor, întemeietorii tutelari ai familiilor şi triburilor. Iar şamanul nu mai este mediatorul între natură şi supranatură de ale cărui acţiuni depinde supravieţuirea tribului. Rolul de conducător este preluat de un şef militar, care apără turmele proprii sau răpeşte

animale de la vecini, în timp ce şamanul devine un depozitar al tradiţiilor religioase despre lumea spiritelor, un ”învăţat”.

Demonstraţia Robertei Hamayon poate fi extinsă asupra societăţilor neolitice de agricultori. La fel cu creşterea de animale, cultura plantelor asigură o sursă fixă de prosperitate, care nu mai depinde de hazardul vânătorii şi culesului. Ca şi în cazul turmelor, bunurile agricole (terenuri, fântâni, pârâie etc.) se transmit prin moştenire, ceea ce face ca viziunea cosmică a agricultorilor să fie modelată şi ea tot de un vector vertical. În schimb, divinitatea principală a acestor triburi nu mai este un zeu călăreţ al norilor, ci o mare zeiţă a pământului. Marija Gimbutas a strâns un dosar impresioant de obiecte arheologice, în special statuete, reprezentând o Mater Gaia, răspândite în întreg spaţiul a ceea ce ea numeşte ”vechea Europă”[5]. La moarte, duhurile nu se mai duc în ”satul morţilor”, ci se reîntorc în sânul marii zeiţe. Morţii devin nişte daimoni hipochtonieni, protectori ai locului, ce locuiesc în morminte având un aspect uterin, adevărate case sau palate situate sub pământ. Şamanul este înlocuit de către profet, druid sau chiar preot, care mediază relaţia dintre cei vii şi aceste divinităţi subterane.

În sfârşit, în continuare poate fi schiţată o a patra morfologie religioasă şi culturală, cea a societăţilor antice politeiste, care şi-au făcut apariţia la sfârşitul mileniului al IV-lea înaintea erei noastre în Orientul apropiat şi în Egipt, apoi în Grecia şi în restul Europei. Aceste oraşe-cetăţi au luat naştere cel mai adesea prin suprapunerea a două tipuri de culturi, cea a unor populaţii aborigene de agricultori şi cea a unor populaţii migratoare de crescători de vite, de sorginte indo-europeană sau semitică. Invadatorii au adus figura dominantă şi războinică a Marelui Zeu al cerului, Marduk, Baal, Teshub, Zeus, Jupiter, Thor, precum şi cultul eroilor daimonici, al strămoşilor totemici. Indigenii au lăsat moştenire diverse variante ale Marii Zeiţe şi divinităţile asociate ei, protectoare ale locurilor. Noile tehnicii ale agriculturii şi creşterii de

[5] Marija Gimbutas, T*he Goddesses and Gods of Old Europe. 6500-3500 BC. Myths and Cult Images*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1982; Idem, *The Living Goddesses*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001.

vite pe scară largă au permis crearea de mari aglomerări urbane. În cadrul acestor oraşe-state s-a creat o specializare a funcţiilor, pe meserii şi ocupaţii, care se reflectă în plan religios în crearea unor panteoane cu zei distincţi, având atribute specifice. Locurile de cult ale acestor divinităţi predominant umane (dar moştenind diverse atribute animaliere) au fost ridicate la rang de temple, iar sacrificatorii şi profeţii care le serveau au devenit o adevărată clasă sacerdotală.

Pe o asemenea schemă diacronică, pot fi urmărite, în spaţiul european, mediteranean şi apropiat oriental, cinci sau şase procese psihoistorice în sensul definit la începutul acestui capitol.

1. Cel mai vechi proces, pentru care nu există însă decât informaţii insuficiente, a fost probabil cel al înlocuirii modului de viaţă paleolitic, bazat pe o viziune de tip şamanic asupra vânătorii şi culesului, cu civilizaţia cultivatorilor de plante. Undeva în mileniul opt sau şapte înaintea erei noastre, din Asia Mică s-a răspândit în Europa o populaţie de agricultori. Înaintând pe marele ax al Dunării, ei au ajuns până în Spania şi în Insulele Britanice. Pacifici, fără o cultură specială a războiului, ei s-au impus prin tehnica agricolă (creşteau plante pe scară redusă, în locuri naturale prielnice, lunci, poiene etc.), care le permitea o mult mai mare independenţă faţă de mediu decât culesul sau vânatul.

În primele milenii, agricultorii neolitici au întemeiat în Europa răsăriteană o serie de aşezări şi culturi, pe care Marija Gimbutas le reuneşte sub numele de ”Vechea Europă”. Din mileniul al patrulea, centrul de greutate se mută spre Europa centrală şi apuseană, unde apare marea civilizaţie neolitică a megaliţilor (căreia îi aparţine spre exemplu complexul circular de la Stonehenge). Spre sfârşitul neoliticului, în Europa centrul de iradiere al acestei civilizaţii agricole, sub influenţa apariţiilor primelor cetăţi-state în Orientul apropiat, a devenit insula Creta şi Cicladele.

Civilizaţia minoică şi coloniile ei aveau în centru o divinitate agricolă, o Mare Zeiţă care asigură fertilitatea holdelor, a turmelor şi a oamenilor, aşa cum Duhul pădurii răspundea de

toate animalele vânate de trib. Zeiţa Mamă este adesea însoţită de un zeu mai tânăr, fiu şi amant, care are rolul de fertilizator, şi este simbolizat de către un rege-preot a cărui vitalitate garantează belşugul cetăţii. Descoperirile arheologice arată că această teologie se îmbina cu o eschatologie a supravieţuirii în mormânt. Personajele cele mai puternice, cu putere magico-religoasă încă din timpul vieţii, continuă să îşi ducă existenţa după moarte (în morminte amenajate ca nişte camere subterane, cu tot confortul necesar) ca nişte duhuri puternice, ce pot proteja sau persecuta cetatea, în funcţie de tratamentul pe care i-l aplică aceasta.

2. Al doilea mare proces psihoistoric de refulare a avut loc în mileniul al II-lea î.e.n., o dată cu apariţia triburilor indoeuropene. Veniţi din Asia centrală, indoeuropenii aveau la origini o cultură de tip şamanic pastoral. Unii cercetători, precum Georges Dumézil, presupun că ei depăşiseră şamanismul spre o formă incipientă de politeism, introducând celebra tripartiţie a funcţiilor regală, sacerdotală şi războinică. Primele valuri indoeuropene ce au coborât în Grecia, al ionienilor şi al aheilor, au căzut sub influenţa culturii cretane, realizând sinteza minoico-micenianã.

În schimb ultimul mare val, cel al dorienilor, a distrus civilizaţia ahee, impunând o nouă teologie. Cultul Marii Zeiţe şi sistemul (probabil) matrilineal a fost înlocuit de panteonul indoeuropean, condus de Zeul cerului şi al fulgerelor, şi de sistemul patrilineal. Imaginea acestor conflicte se reflectă în teomahiile succesive care, în mitologia greco-latină, dar şi în cea sumero-babiloniană, cananeană sau hitită, povestesc cum o primă generaţie divină, centrată pe figura unei mari zeiţe (Gaia neolitică, Rhea cretană), cea titanilor, este uzurpată de o generaţie ulterioară, condusă de un mare zeu al cerului, cea a olimpienilor.

Simultan, eschatologia supravieţurii daimonice în mormânte uterine, specifică teologiei neolitice, a fost înlocuită de ideea unui ţinut separat pentru sufletele tuturor celor morţi, Hadesul, unde umbrele duc o existenţă lipsită de conştiinţă şi lumină, fără să se mai poată întoarce pe pământ. Urmele acestor dizlocări de viziune se întrezăresc în epopeile homerice. Erwin Rohde observat în acest sens, acum mai bine de un secol, că *Iliada* şi *Odiseea* sunt, din

punct de vedere religios, un palimpsest în care vechile rituri daimonice, al căror înţeles s-a pierdut, se îmbină cu ideologia religioasă a dorienilor[6].

Pe măsură însă ce distanţa ce separa casta militară a dorienilor de populaţia ahee-ioniană din substrat se micşora prin căsătorii şi asimilări, iar tensiunea represivă exercitată de cuceritori asupra cuceriţilor scădea, componente ale vechilor credinţe au început să iasă din nou la suprafaţă, în diverse pseudomorfoze[7]. În secolul al VIII-lea se formează şi se dezvoltă manifestări religioase străine spiritului indoeuropean, Misterele de la Eleusis, cultul lui Dionysos, cultul eroilor, care sunt în fapt o reemergenţă a figurilor Marii Zeiţe, a zeului-satelit, fiu şi amant al acesteia, şi a duhurilor daimonice ale celor morţi. Această masivă întoarcere a refulatului egeean a culminat în complexa sinteză orfică, ce a modificat eschatologia greacă impunând ideea condiţiei superioare a sufletelor neîntrupate asupra celor întrupate şi a ameninţat chiar panteonul homeric prin ideea unui monism dionysiac.

3. Procesul de refulare-resurecţie s-a repetat pentru a treia oară în timpul regatelor elenistice fundate de Alexandru cel Mare şi moştenite de imperiul roman. Atunci când pornea în cruciada sa în Orient, Alexandru ducea cu el întreaga civilizaţie clasică greacă, aşa cum fusese fixată aceasta în Secolul de aur. Cuceririle sale, din Asia Mică până în Egipt, Persia şi India, au transformat capitalele ţinuturilor şi regatelor respective în mici polisuri greceşti, în care se construiau agore şi amfiteatre, academii şi lycee, băi şi palestre, iar protipendada adopta limba şi spiritualitatea greacă. Or această ”modă” clasic greco-latină a dominat până în secolul I î.e.n., când Imperiul roman a fost invadat de o serie de culte resurgente din subtratul populaţiilor cucerite. Vechile divinităţi locale s-au întors adoptând forma cultelor de mistere: Isis şi Osiris (Egipt), Cybele şi Attis (Frigia), Mithra (Persia), Bona Dea (Siria), Sol Invictus, hermetismul, creştinismul, gnoza[8] etc.

---

[6] Erwin Rohde, *Psyché*, Traducere şi cuvând înainte de Mircea Popescu, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1985.
[7] Robert Graves descifrează întreaga mitologie greacă prin prisma supravieţuirilor prehelenice, în *The Greek Myths*, Baltimore, Penguin Books, 1955, vol. 1-2.
[8] Aceasta este perspectiva din care analizează un Hans Jonas spiritul antichităţii târzii, în *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Boston, Beacon Press, 1958.

4. Extraordinara efervescenţă mistică a Antichităţii târzii a fost la rândul ei reprimată prin reformele religioase ale lui Constantin şi Teodosiu. Proclamând creştinismul religie de stat, împăraţii bizantini au interzis toate cultele păgâne. Sub emblema Sfântului Pavel *Dii gentium daemones*, biserica a satanizat şi a cenzurat atât sistemele filosofice ale gentililor (neoplatonism, neopitagoreism, stoicism, epicureism etc.), cât şi panteonul oficial, cultele de mistere, disciplinele hermetismului popular (teurgia şi taumaturgia, goeţia, magia, alchimia, astrologia, oraculele şi tehnicile divinatorii), sectele gnostice şi eretice. Dintr-o religie reeemergentă din substrat, creştinismul a devenit religia europeană şi mediteraneană dominantă pentru mai bine de un mileniu, fără mari concurenţe (deşi nu trebuie uitat bogomilismul şi catharismul). Şocul cel mai mare l-a avut de înfruntat în timpul Renaşterii, când credinţele antichităţii târzii au revenit la suprafaţă, sub forma neoplatonismului şi hermetismului, a cabalei, astrologiei, magiei, vrăjitoriei, alchimiei, medicinii spagirice etc. După cum spune Will-Erich Peuckert, "Renaşterea reprezintă renaşterea «ştiinţelor oculte» şi nu, aşa cum am fost învăţaţi în şcoală, resurecţia filosofiei clasice şi a unui vocabular uitat"[9].

5. Renaşterea a fost însă la rândul ei supusă unei represiuni violente. Atât Reforma cât şi Contrareforma, în ciuda divergenţelor dintre ele, erau, în fond, de acord asupra necesităţii de a reprima gândirea liberală a cetăţii renascentiste. Printr-o serie de măsuri administrative şi ideologice, de la propagarea unei "pastorale a fricii" până la instrumentarea proceselor de vrăjitorie, biserica a culpabilizat paradigma hermetică, atribuind-o diavolului şi damnării. Astfel a început ceea ce I. P. Culianu numeşte "marea cenzură a imaginarului", izolarea supraeului colectiv de pulsiunile sale inconştiente[10]. Această societate cu visurile blocate a evoluat spre forme de gândire care ignoră materialul imagistic şi simbolic: gândirea abstractă,

[9] Will-Erich Peuckert, *L'astrologie. Son histoire, ses doctrines*, Paris, Payot, 1980. Această nouă viziune, după care Renaşterea nu este atât o întoarcere la poetica clasică, ci o redescoperire a misticii antice, a fost promovată în special de cercetătorii de pe lângă Institutul Warburg, Aby Warburg, D. P. Walker, Frances A. Yates, E. Wind etc.

[10] Ioan Petru Culianu, *Eros şi Magie în Renaştere. 1484*, Traducere de Dan Petrescu, Bucureşti, Ed. Nemira, 1994.

concretizată în "noua ştiinţă" şi mecanicismul lui Descartes, şi gândirea empirico-pragmatică, aşezată de Max Weber la baza mentalităţii capitaliste[11].

În secolul următor, al XVIII-lea, după epuizarea ofensivei dogmatice şi a războaielor religioase, cenzura imaginarului renascentist a fost continuată de pe poziţiile raţionalismului iluminist. Dacă doctorii bisericii respingeau doctrinele hermetice considerând că presupun comerţul cu diavolul, scepticii luminilor le deconspirau drept iluzie şi şarlatanie, adâncind şi mai mult ruptura dintre supraeul lucid şi inconştientul simbolic al colectivităţii. Această inflaţie a raţiunii europene a fost curmată printr-un al cincilea proces de întoarcere violentă a refulatului – Romantismul. "Renaştere a Renaşterii", romantismul a redescoperit gândirea magică şi a permis constelarea a o serie de figuri ce reprezintă forţele chtoniene, subterane şi vitale, ţinute până atunci inconştiente[12]. Titanul încătuşat care ia cu asalt Olimpul raţiunii, monstrul care se revoltă împotriva creatorului, iubita întorcându-se din mormânt, dublul care ne bântuie, geniul care proclamă domnia microcosmosului interior exprimă activarea unor arhetipuri colective de mult uitate.

Explozia romantică a fost desăvârşită de o serie de mişcări şi poetici ulterioare, de la filosofiile iraţionaliste la simbolism, la modernitatea vieneză sau la suprarealism. Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Unamuno, Klages, Freud răstoarnă antropologia dinspre apolinic către dionysiac, detronând raţiunea şi clamând prioritatea fluxului vital, a libidoului inconştient; Baudelaire, Rimbaud şi simboliştii îşi propun să refacă legătura dintre om şi natură pe baza legii magice a corespondenţelor, sinesteziei şi simbolurilor; Viena modernă continuă aducerea în lumină a arhetipurilor refulate, declanşând marile crize ale identităţii omului modern; iar suprarealismul caută şi el acel punct miraculos în care realul şi imaginarul, cotidianul şi visul se întâlnesc într-o suprarealitate totală.

---

[11] Max Weber, *Etica protestantă şi spiritul capitalismului*, Traducere de Ihor Lemnij, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1993.
[12] Auguste Viatte, *Les Sources Occultes du Romantisme*, Paris, 1928, vol. 1-2.

6. Toate aceste curente au rămas însă doar nişte alternative la mentalitatea dominantă, cea raţionalistă. În secolul al XIX-lea a avut loc cel de-al şaselea mare proces de refulare din cultura europeană, provocat de către instalarea pozitivismului, scientismului, ateismului şi materialismului. În ciuda răbufnirilor şi protestelor exprimate de diverse poetici artistice insurgente, pozitivismul a dominat mentalitatea europeană mai bine de un secol. Chiar şi mişcările care continuau să întreţină ideea sacrului, psihologia analitică a lui Jung, suprarealismul în felul său, nu o mai făceau, din cauza inhibiţiei scientiste, de pe poziţii ontologice, ci doar de pe poziţii psihologice. Religia s-a mutat în artă, Dumnezeu subzistă doar ca numinosum psihologic. Blocându-şi canalele liturgice şi ritualice de comunicare cu propriul inconştient, omul european a intrat într-o stare de inflaţie prelungită a conştiinţei sale colective. Or, după cum a arătat Jung, contrareacţia inconştientului la unilateralizarea conştiinţei este o luare în posesie a eului de către umbră. Contrareversul societăţilor totalitatare, masificante, în care ateismul preia rolul misticii, au fost izbucnirile de brutalitate ale războaielor mondiale[13].

O atenuare a paradigmei poziviste moderne a început să se resimtă din anii ’60, o dată cu apariţia postmodernităţii. Din punct de vedere psihoistoric, ideea postmodernă de revizitare a trecutului şi de recuperare a valorilor ignorate de modernism poate fi interpretată ca o întoarcere a refulatului. Majoritatea mişcărilor şi fenomenelor care au izbucnit în deceniului 6 par a da seama de o revenire masivă a materialului mondial, reprimat nu doar de gândirea pozitivistă, ci şi de cea creştină eurocentrică. Toate culturile distruse de colonizările renascentiste par a se răzbuna printr-o infiltrare simbolică, iconologică şi ritualică în chiar inima conceptelor şi gândirii europene. Cosmologia, astrofizica şi fizica fundamentală contemporană, bastioane avansate ale ateismului, reformulează ipotezele relativiste şi cuantice ale modelului Big-Bang din perspectiva creaţionismului creştin sau a filosofiilor orientale. Aşa

[13] Vezi studiile “Wotan”, “După catastrofă”, “Bătălia împotriva umbrei”, în Carl Gustav Jung, *Puterea sufletului. A treia parte. Psihologie individuală şi socială*, Texte alese şi traduse din limba germană de dr. Suzana Holan, Bucureşti, Ed. Anima, 1994.

au apărut "gnoza de la Princeton"[14] sau Taofizica lui Fritjof Capra[15]. Parapsihologia şi OZN-ologia sunt şi ele nişte pseudomorfoze scientiste ale magiei, teurgiei, angelologiei şi demonologiei. "Contracultura" (Theodore Roszak) mişcărilor *beat* şi *flower power* reprezintă o emergenţă a practicilor neoşamanice, prin figuri numinoase precum cea a lui Carlos Castaneda. Resurecţia religiilor de substrat, în diverse pseudomorfoze şi supersincretisme, este vizibilă în răspândirea cultelor solare şi naturiste neodruidice, în ordinele şi sectele contemporane ale Graalului, Templului etc., în răspândirea tehnicilor de meditaţie hinduse, buddhiste, yoga, taoiste şi tantrice, în sintezele de tip Baha'i, în toată mişcarea religioasă pusă sub numele de New Age[16]. Dincolo de diferenţierile tipologice şi stilistice care încearcă să delimiteze modernul de postmodern, postmodernitatea poate fi mai limpede înţeleasă ca o asemenea uriaşă întoarcere a materialului mitic şi simbolic refulat de gândirea raţional-pozitivistă europeană.

În rezumat, cele şase procese psihoistorice de refulare şi întoarcere a refulatului cultural din spaţiul european şi mediteranean ar fi: 1. înlocuirea şamanismului paleolitic (de vânătoare) cu religia agricolă neolitică a Marii zeiţe; 2. distrugerea civilizaţiei neolitice de către indoeuropeni, şi revenirea figurilor sale religioase în cultul eroilor şi al sufletelor, sistematizate în orfism; 3. refularea religiilor orientale şi europene de către civilizaţia clasică greco-latină şi întoarcerea divinităţilor lor în cultele de mistere din antichitatrea târzie; 4. interdicţia antichităţii păgâne de către creştinism şi resurgenţa acesteia în Renaştere; 5. persecuţia gândirii magice renascentiste de către ideologia creştină contra-reformată, apoi de gândirea raţionalistă clasică şi iluministă, şi reemergenţa ei în Romantism şi în curentele postromantice, iraţionaliste; în sfârşit, reprimerea gândirii religioase de către pozitivism şi ateism şi revenirea ei sub forma New Age şi a altor religiozităţi postmoderne.

---

[14] Raymond Ruyer, *Gnoza de la Princeton. Savanţii în căutarea unei religii*, Traducere din limba franceză de Gina Argintescu-Amza, Bucureşti, Ed. Nemira, 1998.

[15] Fritjof Capra, *Taofizica. O paralelă între fizica modernă şi mistica orientală*, Traducere din limba engleză de Doina Ţimpău, Bucureşti, Ed. Tehnică, 1995.

Studiile din volumul de faţă se distribuie pe această schemă astfel. Mitul lui Oedip pune în evidenţă rămăşiţe de substrat pre-indoeuropean, interpretate însă prin prisma mitologiei greceşti clasice. Cultele religioase din Dacia romană şi postromană evidenţiază înfruntarea dintre cultele sincretice ale antichităţii târzii şi creştinism, primele intrând în inconştientul cultural al tradiţiilor folclorice. Tema visului face vizibilă înfruntarea dintre gândirea magică a Renaşterii şi strategiile de cenzurare a ei de către ideologii Contra-Reformei. Simbolurile copilul divin, ale dublului, ale androginului şi hermafroditului pot fi explicate prin resurgenţa figurilor magice în Romantism şi în decadentismul vienez. Studiul asupra romanului românesc interbelic sublinează ruptura pe care mentalitatea pozitivistă, raţionalistă şi sceptică a modernităţii a provocat-o între imanenţă şi transcendenţă, între fenomen şi numen. În sfârşit, discutând postmodernismul românesc, am încercat să pun în lumină şi tradiţia ”neohermetică”, de revizitare a trecutului şi întoarcere a religiosului, din postmodernitate, dar şi din postcomunism.

[16] Bruno Würtz, *New Age. Paradigma holistă sau revrăjirea vărsătorului*, Ediţia a II-a, Timişoara, Ed. de Vest, 1994.

Cuprins

Arhetipologia ca metodă comparatistă

1. Arhetipul metafizic

2. Arhetipul psihologic

3. Arhetipul cultural

Oedip: între mitanaliză şi psihocritică

Prolegomene

Amplificare mitanalitică

Interpretare psihocritică

Cultele religioase în Dacia romană şi postromană

Cultul mithraic

Cultul Dianei

Culte traco-moeso-dacice

Cultul lui Isis

Gnoza şi creştinismul

Culte germanice

Culte asiatice

Visul Baroc: simbol al colapsului ontologic

1. Scurtă biografie a visului

2. Satanizarea Renaşterii

3. Mortificarea elanului vital

4. Devalorizarea lumii

5. Conflictul de viziuni

6. Colapsul ontologiei

7. Subiectivizarea perspectivei

Copilul divin în *Faust*

Eidola - Imagini ale dublului în Romantism

Umbra

Oglinda

Tabloul

Omul fără însuşiri – între androgin şi hermafrodit

Proza românească interbelică. De la *Filia* la *Neikos*

Postmodernismul literar românesc

1. Bătălie pentru un concept

2. Poststructuralism şi neohermetism

Concluzie: Schiţă psihoistorică a culturii europene